



---

# **BACHELORARBEIT**

Fachbereich Medien

---

von

**Viva Marie**

**Die Schwierigkeiten einer Literaturverfilmung am  
Beispiel von Patrick Süskinds  
Roman „Das Parfum“, verfilmt von Tom Tykwer**

Berlin, 2011



---

# BACHELORARBEIT

---

## **Die Schwierigkeiten einer Literaturverfilmung am Beispiel von Patrick Süskinds Roman „Das Parfum“, verfilmt von Tom Tykwer**

Autorin:  
**Viva Marie**

Studiengang:  
**Angewandte Medienwirtschaft**

Seminargruppe:  
**AM 08 sT1-B**

Erstprüfer:  
**Prof. Dr. phil. Otto Altendorfer**

Zweitprüfer:  
**Prof. Peter Gottschalk**

Einreichung:  
**Mittweida, 31.08.2011**

Verteidigung/Bewertung:  
**Mittweida, 2011**

---

# BACHELORTHESIS

---

## **The difficulties of a film adaption by the example of „The Parfum“ by Patrick Süskind, filmed by Tom Tykwer**

author:  
**Viva Marie**

course of studies:  
**Applied Media Studies**

seminar group:  
**AM 08 sT1-B**

first examiner:  
**Prof. Dr. phil. Otto Altendorfer**

second examiner:  
**Prof. Peter Gottschalk**

submission:  
**Mittweida, 31.08.2011**

defence/ evaluation:  
**Mittweida, 2011**



# Bibliografische Angaben

Marie, Viva:

## **Die Schwierigkeiten einer Literaturverfilmung am Beispiel von Patrick Süskinds Roman „Das Parfum“, verfilmt von Tom Tykwer**

The difficulties of a film adaption by the example of „The Parfum“ by Patrick Süskind, filmed by Tom Tykwer

2011 - 50 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,

Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2011

## **Abstract**

Beim Thema Literaturverfilmung scheiden sich die Geister. Zwischen Buch und Film herrscht ein gespanntes Verhältnis, ein grundsätzliches Akzeptanzproblem. Sowohl Literaturwissenschaftler als auch Stimmen aus der Filmwissenschaft und -kritik lassen diese Überzeugung verlauten.

Inwiefern ist dieses Urteil berechtigt? Wo liegen die Probleme der Literaturverfilmung und wie lassen sich diese vermeiden? Zunächst werden diese Fragen anhand der Theorie der Adaptionsforschung geklärt und daraufhin am Beispiel von Patrick Süskinds DAS PARFUM, verfilmt von Tom Tykwer, veranschaulicht.

Tykwers Interpretation soll daraufhin analysiert werden, ob und warum seine Adaption als gelungen angesehen werden kann. Im Fazit wird ein Ausblick gegeben, wie zukünftig mit derartigen literarischen Produkten umgegangen werden soll. Außerdem soll das grundsätzliche Klischee argumentativ beseitigt werden, das besagt, Verfilmungen seien stets minderwertiger als die literarische Vorlage.

# Inhalt

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Abstract</b>   | <b>V</b>  |
| <b>1 EINLEITUNG</b>   | <b>1</b>  |
| 1.1 Wo liegt das Problem?                                       | 1         |
| 1.2 Ziel der Arbeit   | 2         |
| 1.3 Vorgehensweise  | 2         |
| <b>2 DIE LITERATURVERFILMUNG UND IHRE SCHWIERIGKEITEN</b>       | <b>4</b>  |
| 2.1 Die Geschichte der Literaturverfilmung                      | 4         |
| 2.1.1 Der Zeitraum des Experiments                              | 5         |
| 2.1.2 Zeitraum des Stummfilms                                   | 5         |
| 2.1.3 Zeitraum des Tonfilms                                     | 5         |
| 2.1.4 Entwicklung des deutschen Autorenfilms                    | 6         |
| 2.2 Erläuterung des Begriffs <i>Literaturverfilmung</i>         | 6         |
| 2.3 Arten der Literaturadaption                                 | 8         |
| 2.3.1 Adaption als Aneignung von literarischem Rohstoff         | 8         |
| 2.3.2 Die Illustration  | 9         |
| 2.3.3 Die interpretierende Transformation                       | 9         |
| 2.3.4 Die Dokumentation   | 9         |
| 2.3.5 Differenzierungen nach Wolfgang Gast                      | 10        |
| 2.4 Gründe für die Adaption                                     | 11        |
| 2.5 Unterschiede zwischen den beiden Medien Literatur und Film  | 12        |
| 2.6 Schwierigkeiten bei der Umsetzung von filmischen Adaptionen | 14        |
| <b>3 DAS PARFUM – BESTSELLER UND BLOCKBUSTER</b>                | <b>17</b> |
| 3.1 Der Roman DAS PARFUM von Patrick Süskind                    | 17        |
| 3.1.1 Wer ist Patrick Süskind?                                  | 17        |
| 3.1.2 Die Geschichte zur Entstehung des Romans Das Parfum       | 19        |
| 3.1.3 Eine kurze Inhaltsangabe                                  | 20        |
| 3.1.4 Das Buchcover   | 21        |
| 3.1.5 Die Figur Grenouille                                      | 22        |
| 3.1.6 Kritikerstimmen   | 23        |
| 3.1.7 Die besonderen literarischen Eigenschaften des Romans     | 24        |
| 3.1.8 Erzählstil  | 25        |
| 3.1.9 Genre Zuordnungsmöglichkeiten                             | 26        |
| 3.2 Der Film DAS PARFUM von Tom Tykwer                          | 28        |
| 3.2.1 Wer ist Tom Tykwer?                                       | 28        |
| 3.2.2 Tykwerts Stil   | 29        |
| 3.2.3 Herstellung   | 30        |
| 3.2.4 Erzählstil  | 32        |
| 3.2.5 Tykwerts Grenouille                                       | 33        |
| 3.2.6 Der Duft im Film  | 35        |
| 3.2.7 Kritikerstimmen   | 36        |
| 3.2.8 Typologie Zuordnung                                       | 38        |

|            |   |           |
|------------|---|-----------|
| <b>3.3</b> | <b>Ein Vergleich: Inhaltliche Unterschiede zwischen Buch und Film</b> | <b>39</b> |
| 3.3.1      | Tykwerts Klammer und die veränderte Erzählstruktur                    | 39        |
| 3.3.2      | Grenouille und das Mirabellenmädchen                                  | 40        |
| 3.3.3      | Die 13. Essenz  | 41        |
| 3.3.4      | Die Höhle am Plomb du Cantal  | 42        |
| 3.3.5      | Marquis de la Taillade-Espinasse und Grenouilles Zeit in Montpellier  | 42        |
| 3.3.6      | Grasse: Der Kaufmann Antoine Richis und seine Tochter Laure           | 43        |
| <b>3.4</b> | <b>Die visuelle Wahrnehmung bei Literatur und Film</b>                | <b>44</b> |
| <b>4</b>   | <b>FAZIT</b>  | <b>46</b> |
| 4.1        | Aufräumung mit dem Klischee   | 47        |
| 4.2        | Lösungsvorschläge   | 49        |
| <b>5</b>   | <b>LITERATURVERZEICHNIS</b>   | <b>51</b> |
| 5.1        | Internetquellen   | 52        |
| <b>6</b>   | <b>SELBSTSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG</b>                                    | <b>55</b> |

# Abbildungsverzeichnis

|  |    |
|--|----|
| ABB. 1: PORTRAIT VON PATRICK SÜSKIND.....                              | 18 |
| ABB. 2: JUPITER UND ANTIOPE VON ANTOINE WATTEAU, UM 1714–1719 .....    | 21 |
| ABB. 3: BUCHCOVER, 1. AUFLAGE .....                                    | 22 |
| ABB. 4: PORTRAIT VON TOM TYKWER.....                                   | 28 |
| ABB. 5: PRODUKTIONSBILD (03.05.2006) .....                             | 32 |
| ABB. 6: TYKWERS GRENOUILLE .....                                       | 34 |
| ABB. 7: GRENOUILLES PARFUM VERSETZT BALDINI GEISTIG INS PARADIES ..... | 36 |

# 1 Einleitung

Die Literaturverfilmung ist fast so alt wie der Film selbst, als Forschungsbereich jedoch vergleichsweise jung. Adaptionen sind heutzutage ein fester Bestandteil der Filmwelt und erfreuen sich großer Beliebtheit. Sie sind kommerziell sehr häufig ein Erfolg, werden von Fachkritikern jedoch oft als minderwertig bezeichnet. Ob in der Adaptionforschung oder bei den Rezipienten - die Literaturverfilmung spaltet die Meinungen wie kein anderes Filmgenre.

## 1.1 Wo liegt das Problem?

Die Literaturverfilmung leidet allein schon unter ihrem Namen. Die Verfilmung deutet auf eine *Verformung* hin, eine *Verfälschung*, unter der das Original zu leiden hat, da eine vollständige wortgetreue Wiedergabe des Textes in einem anderen Medium, das von der Bildsprache lebt, schlichtweg unmöglich ist. Da sich die Adaption einer bereits bestehenden Vorlage bedient, wird oft von vornherein mit einer niedrigeren Einschätzung an das transformierte Produkt herangegangen. Von einer filmischen Adaption werden Originaltreue und Eigenständigkeit gleichermaßen verlangt. Dieser Widerspruch ist ein schwer zu überwindendes Problem der Beziehung von Literatur und Film.

Im Allgemeinen wird die Literaturverfilmung als abgeleitetes Werk weder von den Literaturwissenschaftlern noch von den Filmwissenschaftlern geschätzt. Die einen denken, dass das literarische Original durch die Medientransformation nur verlieren könne und „ein Verrat an der Literatur“<sup>1</sup> sei. Die anderen sehen den Film als eigene Kunstform an. Ihnen missfällt eine solche Überschneidung und bemängeln den Verrat an der „Spezifität des Films“<sup>2</sup>. Filmtheoretiker hingegen behandeln die Literaturverfilmung lediglich unter der Rubrik „Film und andere Künste“<sup>3</sup>. Dagegen interessieren sich Filmhistoriker in der Regel für Regisseure, Schauspieler und Schauplätze. Es ist also schwierig, eine einheitliche Analyse einer Literaturverfilmung zu erstellen, da es keinen eindeutigen wissenschaftlichen Zuständigkeitsbereich gibt und der Film sich vieler

---

<sup>1</sup> Volk, Stefan, Film Lesen – Ein Modell zum Vergleich von Literaturverfilmungen mit ihren Vorlagen. Tectum Verlag, Marburg, 2010, S. 9

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd.

verschiedener Künste bedienen kann: Musik, Poesie, Tanz, Fotografie etc., sodass es auch viele verschiedene Arten einer Literaturadaption geben kann. Eine entscheidende Rolle spielt hierbei die Zielgruppe, die wiederum oft vom Budget eines Films abhängt.

Hinzu kommt der weit verbreitete Trugschluss, dass das Bild-dominierte Darstellungsverfahren ein anspruchsloses Konsumverhalten fördere und nicht als Kunstmedium einzuordnen sei - im Gegensatz zum Medium Literatur, das als Sprachkunstwerk gilt und eine aktive Rezeptionshaltung des Lesers vorantreibe. Diese Einschätzung ist in der heutigen Zeit allerdings nicht mehr aktuell. Die Sprache der bewegten Bilder hat sich zum Leitmedium entwickelt und ist fester Bestandteil der ästhetisch-kulturellen Erziehung. <sup>4</sup>

## 1.2 Ziel der Arbeit

Ziel meiner Arbeit soll es sein, dem Klischee der minderwertigen filmischen Adaption argumentativ entgegenzutreten, um zu belegen, dass eine Literaturverfilmung durchaus ein qualitativ wertvoller Kulturbeitrag sein kann.

Trotz des „hohen Stellenwerts der Literaturverfilmungen innerhalb des Kinobetriebs“ gibt es bis heute „kein umfassendes theoretisches Modell[...], das als allgemeingültige Grundlage für praktische Vergleiche von Literaturverfilmungen und ihren literarischen Vorlagen herangezogen werden könnte“.<sup>5</sup> Meine Arbeit soll eine übersichtliche Zusammenfassung der Aspekte der Adaptionforschung liefern. An dieser Stelle können nicht sämtliche denkbaren Formen der Literaturadaption erfasst werden. Die bisher vorgenommene Kategorisierung erleichtert jedoch den Zugang zum Problemfeld.

Nach der Klärung des theoretischen Ansatzes soll der Vergleich von Patrick Süskinds DAS PARFUM und Tom Tykwers gleichnamigen Film anhand der zuvor beleuchteten Adaptionproblematik aufzeigen, ob dies eine gelungene Literaturverfilmung ist.

In einem umfassenden Fazit werde ich mittels eigener Lösungsvorschläge aufzeigen, wie in Zukunft mit derartigen literarischen Produkten umgegangen werden sollte.

## 1.3 Vorgehensweise

Meine Bachelorarbeit beginnt mit einem historischen Überblick zur Entstehungsgeschichte der Literaturverfilmung beziehungsweise des Films im

---

<sup>4</sup> Vgl. Bohnenkamp, Anne (Hrsg.), Literaturverfilmungen. Reclam, Stuttgart, 2008

<sup>5</sup> Volk, 2010, S. 10

Allgemeinen. Mit Hilfe der zugänglichen Forschungsliteratur werde ich das Problemfeld der filmischen Adaption untersuchen. Daraufhin stelle ich die Werke von Patrick Süskind und Tom Tykwer vor und vergleiche diese unter speziellen Gesichtspunkten. Die soll dazu dienen festzustellen, ob Tykwerts Adaption als gelungen angesehen werden kann oder nicht. Anschließend werde ich feststellen, ob Tom Tykwerts Verfilmung als gelungen angesehen werden kann. Letztlich werde ich in einem Fazit eigene Lösungsansätze für die Adaptionproblematik vorstellen.

## 2 Die Literaturverfilmung und ihre Schwierigkeiten

### 2.1 Die Geschichte der Literaturverfilmung

„Nur wer die Geschichte kennt, versteht die Gegenwart.“<sup>6</sup>

Schon vor der ersten Filmprojektion 1895 machten sich kritische Stimmen breit. Die traditionellen ästhetischen Kunstformen würden unter der mechanischen Reproduktion – der Fotografie – leiden. Mit dem Film nahm diese Einschätzung ihren Lauf. Schließlich war das Buch immer ein Privileg gewesen für die, die es sich leisten und lesen konnten. Der Film und auch das Theater galten als Bedrohung für die feine sprachlich orientierte Kunst der Literatur. So schrieb schon Goethe in einem Brief an Schiller, dass er es nicht für richtig halte, Dramen für die Bühne zu adaptieren.

Sie werden hundertmal gehört haben, dass man nach Lesung eines guten Romans gewünscht hat, den Gegenstand auf dem Theater zu sehen, und wie viel schlechte Dramen sind daher entstanden. Eben so wollen die Menschen jede Situation gleich in Kupfer gestochen sehen, damit nur ja ihrer Imagination keine Tätigkeit übrig bleibe. [...] Diesen [...] barbarischen, abgeschmackten Tendenzen sollte nun der Künstler aus allen Kräften widerstehn, Kunstwerk von Kunstwerk durch undurchdringliche Zeuberkreise sondern [und] jedes bei seiner Eigenschaft und seinen Eigenheiten erhalten.<sup>7</sup>

Ende des 19. Jahrhunderts, mit der ersten öffentlichen Filmprojektion von den Brüdern Lumiere in Frankreich und den Brüdern Skladanowsky in Deutschland, war auf einmal jedem der Zugang zur Literatur ermöglicht. Durch die Literaturverfilmungen von Cinderella (1900), Gullivers Reisen (1902) und Faust (1904). Um sich der heutigen Situation der allgemein negativen Einschätzung von Literaturverfilmungen anzunähern, soll zunächst die historische Entwicklung beleuchtet werden.

Nach Alfred Estermann zeigt eine historische Untersuchung der „gegenseitigen Beziehungen zwischen Literatur und Film“ drei Phasen der deutschen Filmgeschichte auf.

---

<sup>6</sup> Hickethier, Knut (Hrsg.), Filmgeschichte schreiben – Ansätze, Entwürfe und Methoden. Edition Sigma, Bohn Verlag, Berlin, 1989

<sup>7</sup> Kesicka, S. 84



### **2.1.1 Der Zeitraum des Experiments**

Die Phase von 1895 bis 1911 nennt Estermann den „Zeitraum des Experiments“. Diese Phase steht für eine sehr kurze und technisch sehr gering entwickelte Art von Film, der in erster Linie eine „technische Attraktion“<sup>8</sup> war. „Die Darstellungs- und Ausdrucksmöglichkeiten [waren] auf das Mindeste beschränkt“ und wurden „ohne Rücksicht auf etwaige Qualität [...] im Milieu des Rummelplatzes“ gezeigt.<sup>9</sup> In den Anfängen des bewegten Bildes war die Mimik die einzige vermittelnde Ausdrucksform. Eine Handlung war nur dank der bereits bekannten Vorlage erkennbar. Kurz darauf entwickelte sich diese „Rohfassung“ aber sehr schnell weiter. Die Filme bekamen eine zusammenhängende Handlung und durch das Einspielen der Zwischentitel um 1907/1908, die bis 1910 manchmal bis zu 50 Prozent des Gesamtfilms ausmachten, entstand ein künstlerischer Fortschritt, der auch mit leichten Bildverfeinerungen und längeren Filmstreifen einherging, worauf der uns heute bekannte Stummfilm aufbauen konnte.<sup>10</sup>

### **2.1.2 Zeitraum des Stummfilms**

Die Phase von 1912 bis 1929 bezeichnet Estermann als „Zeitraum des Stummfilms“. Bekannte Autoren und Schauspieler wechseln vom Theater zum Film und die Einteilung in Akte wird eingeführt. Die Filme werden länger, die Qualität steigert sich. Es werden die Möglichkeiten der Technik entdeckt: Kamera-Beweglichkeit, Montage, Blendensetzung, Schnitttechniken und die „systematische Großaufnahme“. Diese Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten zieht die Massen an. Das große Publikum sorgt auch für eine neue wirtschaftliche Phase und die Film-Verleih-Firmen entstehen. Literarische Vorlagen konnten nun zusammenhängender dargestellt werden und der finanzielle Aspekt schrie nach neuem Stoff, der die Massen anzog. Literaturverfilmungen spielten hierbei keine große Rolle. Zwar wurde die Kernaussage des literarischen Werks oft als Vorlage genommen, jedoch stark zugunsten des breiten Durchschnitts verändert. Dieses Phänomen lässt sich bis heute beobachten.<sup>11</sup>

### **2.1.3 Zeitraum des Tonfilms**

Seit 1930 befinden wir uns laut Estermann im „Zeitraum des Tonfilms“. Mit der technischen Erweiterung – „der richtige Einsatz des Tones“ – entstanden die ersten

---

<sup>8</sup> Volk, 2010, S. 9

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Vgl. Estermann, Alfred, Die Verfilmung literarischer Werke. H. Bouvier u. Co. Verlag, Bonn, 1965

<sup>11</sup> Ebd.

berühmten deutschen Verfilmungen DER BLAUE ENGEL (1930) und BERLIN ALEXANDERPLATZ (1931). Nach der Weltwirtschaftskrise 1929 war der „Hang zu konventioneller Sicherheit“ größer als das Interesse an „experimenteller Freude“. Das Publikum durfte nicht enttäuscht werden. Stars wie Marlene Dietrich oder bekannte Lieblingsautoren, wie Thomas Mann, Bertolt Brecht oder Erich Kästner, wurden gern gesehen. Hier vermischen sich die beiden Medien Literatur und Film. Die werkgetreue Literaturverfilmung diente bis 1945 als Instrument der Kulturvermittlung, orientierte sich ab dann aber politisch-zeitgeschichtlich neu. Das heißt, die Auswahl der adaptierten Autoren blieb zwar bestehen, Filmregisseure und Drehbuchautoren machten sich aber völlig frei von der literarischen Vorlage. Besondere Verfilmungen hierzu erhielten internationalen Beifall, wie Bölls DIE EHRE DER KATHARINA BLUM (1975) und Grass' DIE BLECHTROMMEL (1979).<sup>12</sup>

### 2.1.4 Entwicklung des deutschen Autorenfilms

Speziell für Deutschland lässt sich festhalten, dass seit 1912/1913 vor allem Gegenwartsliteratur adaptiert wurde. Deutsche Schriftsteller arbeiteten zu diesem Zeitpunkt auch als Dramaturgen für eigene und fremde Werke. Dies gilt als erste Form des *Autorenfilms*. Erst 1962 ändert sich mit dem *Oberhausener Manifest*, welche als eine Art intellektuelle Wendung in der Filmbranche gilt, die Bedeutung des Begriffs *Autorenfilm*. Regisseure wie Alexander Kluge und Rainer Werner Fassbinder setzten damit fest, „dass der Filmemacher wie ein Autor arbeiten und fungieren müsse.[...] So sei auch seine eigene Interpretation das künstlerische Ziel der Filmadaption.“<sup>13</sup> Von diesem Zeitpunkt an bis Ende der 1970er Jahre erlebte die Filmadaption eine Hochphase. Ursächlich dafür war auch die Gremienförderung, welche die Literaturverfilmung als Teil der Kulturvermittlung einsetzen wollte. In der DDR wurde das Fernsehen anders genutzt. Hier sollte das audiovisuelle Medium „die offizielle Funktion [übernehmen], eine sozialistische Gesellschaft aufbauen und einen sozialistischen Menschen heranbilden zu helfen.“<sup>14</sup>

## 2.2 Erläuterung des Begriffs *Literaturverfilmung*

Wie bereits erwähnt ist der Begriff Literaturverfilmung schon unglücklich gewählt. Durch die Vorsilbe „Ver“ wird das gängige Vorurteil geschürt, die filmische Version sei

---

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Schwab, Ulrike, Erzähltext und Spielfilm – Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption. LIT Verlag, Berlin, 2006, S. 37

<sup>14</sup> Schwab, 2006, S. 38

„verfälscht“, „verstümmelt“, „verschoben“ und „verändert“.<sup>15</sup> Das Original oder die Quelle werden automatisch höher eingeschätzt als „alle abgeleiteten Werke aus zweiter Hand.“<sup>16</sup>

Daher wird in der Adaptionforschung von dem gängigen Ausdruck abgesehen. Es wird vorwiegend von einem Medienwechsel, einer Transformation, einem Medientransfers oder einer Adaption gesprochen.

Adaption bedeutet die Bearbeitung eines (fiktionalen) Stoffes für ein anderes Medium. Der Wechsel findet statt zwischen Medien derselben Kunstform oder Medien unterschiedlicher Kunstformen. Der Begriff ‚Adaption‘ bezeichnet sowohl den Vorgang als auch das Resultat. Geht man vom Vorgang aus, so wird bei der Filmadaption ein Erzähltext [...] in die dramatisch akzentuierte Form des Drehbuchs und dann in die reproduzierbare Darstellung einer vertonten Bilderfolge transformiert. Geht man vom Resultat aus, so stellt die Filmadaption einen Spielfilm mit besonderer stofflicher Grundlage dar.<sup>17</sup>

Hierbei beziehen sich die Begriffe allerdings nur auf den Medientransfer zwischen Buch und Film. Für sich allein stehend können sie sich auch auf andere Medien beziehen. So kann selbstverständlich auch ein Gedicht die Vorlage für ein Gemälde sein oder ein Gemälde für ein Lied. Der Intermedialität sind keine Grenzen gesetzt. Das hybride Genre der Literaturverfilmung wird von Irmela Schneider treffend in Worte gefasst:

Der Terminus Literaturverfilmung enthält nämlich zwei Weisen von Texten: Literatur und Film. Genau dieser Tatbestand und seine terminologische Fixierung als Literaturverfilmung oder filmische Adaption eines literarischen Werkes präjudizierte (und verhinderte) gleichzeitig zum Teil bis heute das Interesse an diesem und das Urteil über diesen Gegenstand. [...] Nach wie vor ist Literaturverfilmung das aus der Beziehung zwischen Film und Literatur abgeleitete Missverständnis: ein Bastard.<sup>18</sup>

Da der Begriff also gleich zwei wissenschaftliche Zuständigkeitsbereiche anspricht, muss, wer sich mit Literaturverfilmungen beschäftigt, sich „den Vorwurf der Grenzüberschreitung gefallen lassen: Der Filmwissenschaftler, weil er es auch mit Buchliteratur zu tun hat; der Literaturwissenschaftler, weil er weiß, das verfilmte Literatur in erster Linie Film ist.“<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Bohnenkamp, 2008, S. 9/16

<sup>16</sup> Ebd., S. 11

<sup>17</sup> Schwab, 2006, S. 29

<sup>18</sup> Schneider, Irmela, Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Max Niemeyer, Tübingen, 1981, S. 11-13

<sup>19</sup> Albersmeier, Franz-Josef und Roloff, Volker (Hrsg.), Literaturverfilmungen. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, S. 15

Der Begriff *Literaturverfilmung* wird in der Adaptionforschung als „offensichtlich unscharf“<sup>20</sup> bezeichnet. An den Beispielen ausgewählter Lexikon-Einträge lässt sich diese Problematik der Begriffszuordnung erläutern.

Dabei ist auf die Perspektive zu achten. Während in einem Nachschlagewerk zur Medienwissenschaft, etwa dem *Metzler Lexikon Medientheorie/Medienwissenschaft*, lediglich unter dem Stichwort *Medienkomparatistik* auf die Literaturverfilmung hingewiesen wird, findet sich im neuen *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* unter dem Stichwort „Verfilmung“ ein ausführlicher Artikel.“ Dies lässt eindeutig darauf schließen, „dass das Interesse der Literaturwissenschaft an dem Gegenstand Literaturverfilmung [...] stärker ausgeprägt ist, als das der Film- und Medienwissenschaft.“

Die Definition des *Reallexikons* lautet: „Prozeß und Produkt der Umsetzung eines schriftsprachlich fixierten Textes in das audiovisuelle Medium des Films.“ Diese undifferenzierte Auslegung umfasst allerdings alle Filme, die sich jemals einer literarischen Vorlage bedienten, unwichtig in welcher Art und Weise. Es bleibt unbeachtet, ob die literarische Quelle womöglich allein als Stofflieferant dient oder reproduziert wird, also „in der filmischen Realisation ein Interesse an der spezifischen Werk-Gestalt der Vorlage erkennbar ist.“

Im Gegensatz hierzu werden in der Filmbranche klarere Grenzen gezogen. Die Literaturverfilmung wird als eigenes Genre verstanden. Im *Lexikon des Films* heißt es: „Von Adaption ist aber meist nur dann die Rede, wenn es sich um hochliterarische Vorlagen handelt. Verfilmte Trivial- und Gebrauchsliteratur, die den größten Teil der Vorlagen liefert, wird aber nur äußerst selten als Literaturverfilmung behandelt.“

## 2.3 Arten der Literaturadaption

Literarische Vorlagen können auf verschiedene Art und Weise verfilmt werden. Es gibt allerdings in der Forschungsliteratur zahlreiche Versuche, Typologien aufzustellen. Helmut Kreuzer stellt hierzu vier Adaptionarten vor, die ich als die adäquatesten ansehe. Diese Zuordnungen beziehen sich auf die Umsetzung. Darauf folgt eine Differenzierung der Adaptionen auf inhaltlicher Basis nach Wolfgang Gast.

### 2.3.1 Adaption als Aneignung von literarischem Rohstoff

Hier liegt das Augenmerk nicht auf dem Sinn des literarischen Werks. Es werden Handlungselemente oder einzelne Figuren aus dem Ursprungstext herausgenommen und in einen neuen Kontext eingesetzt. Eigentlich sollte der daraus resultierende Film

---

<sup>20</sup> Bohnenkamp, 2008, S. 11

nicht als Literaturverfilmung gelten, sondern als Film. Bei dieser Adaptionsart werden schließlich nur einzelne Elemente als Stofflieferant genutzt und nicht als zusammenhängende dramaturgische Vorlage. Ein Beispiel ist Shakespeares Romeo und Julia. Das Liebespaar aus verfeindeten Familien ist allgemein bekannt und findet sich in zahlreichen Filmen wieder. Trotzdem gelten diese nicht als Literaturverfilmungen.<sup>21</sup>

### **2.3.2 Die Illustration**

Die Illustration hält sich im Gegensatz zur Adaption als Aneignung von literarischem Rohstoff sehr streng an die literarische Vorlage. Erzählstruktur, Handlung, Figuren und teilweise ganze Dialoge werden komplett übernommen. Dies hat zur Folge, dass Literatur nur „bebildert“ wird. Maßgeblich dafür ist der Trugschluss, dass die Werktreue ein Garant für eine gelungene Literaturadaption ist. Der Medientransfer und das daraus resultierende anders wirkende geschriebene Wort werden außer Acht gelassen. Diese analoge Adaptionsart allein kann keine gelungene Literaturverfilmung verkörpern, jedoch im Zusammenspiel mit einem weiteren experimentellen Einfluss durchaus erfolgreich sein.<sup>22</sup>

### **2.3.3 Die interpretierende Transformation**

Die interpretierende Transformation erscheint allgemein als ideale Umsetzung. Es wird erkannt, dass es nicht nötig ist, den Ausgangstext in solch einer analogen Weise – wie bei der Illustration beschrieben – wiederzugeben. Vielmehr wird hier „der Sinn des Werkganzen erfasst [...], bevor entschieden werden kann, welches Detail auf welche Weise sinngerecht umzusetzen [ist].“<sup>23</sup> Die spezielle Wirkung muss für diese Art Interpretation herausgefiltert werden, um sie in das neue Zeichensystem - die Partitur des Films - zu übersetzen. Dabei kann eine große Entfernung zur Vorlage entstehen, endend in einem neuen eigenständigen Kunstwerk.<sup>24</sup>

### **2.3.4 Die Dokumentation**

Kreuzer bezeichnet die Dokumentation als „verfilmtes Theater“. Dieser Begriff ist wörtlich zu nehmen. Eine Theatervorführung wird abgefilmt und kann somit in ein

---

<sup>21</sup> Kreuzer, Helmut: Adaptionsarten (1981). In: Literaturverfilmung: Adaption oder Kreation? Cornelsen, Berlin, 2001, S. 13/14.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Kreuzer, Helmut: Adaptionsarten (1981). In: Literaturverfilmung: Adaption oder Kreation? Cornelsen, Berlin, 2001, S. 13.

<sup>24</sup> Ebd.

anders Medium, das Kino oder das Fernsehen, übertragen werden, um ein breiteres Publikum zu erreichen. Sie kann sogar zu Neuinszenierungen inspirieren, die eigens für das Kino gemacht sind. Statt der Transformation geht es der Dokumentation um die Reproduktion eines Theaterstücks.<sup>25</sup>

### 2.3.5 Differenzierungen nach Wolfgang Gast

Wolfgang Gast kategorisiert die Varietäten der Adaptionenformen auf inhaltlicher Basis.

*Die aktualisierenden Adaption* greift das Thema des Ausgangstextes modernisierend auf, bringt es dem Zuschauer auf diese Weise näher und übernimmt lediglich die Grundkomponenten und einzelne Figuren der literarischen Vorlage. Hierzu eignet sich erneut das Beispiel von Shakespeares Romeo und Julia.

*Die aktuell-politisierende Adaption* widmet sich der aktuellen politischen Diskussion, beispielsweise filmsprachlich inszeniert in Veit Harlans Jud Süß (1940) und anderen Propagandafilmen des Dritten Reichs.

*Die historisierende Adaption* hebt die spezifisch historischen Aspekte der Vorlage hervor, wie es in Axel Cortis' Eine blaßblaue Frauenschrift (1984) geschieht, in dem das faschistische Gedankengut Österreichs treffend subtil dargestellt wird.

*Die ästhetisierende Adaption* ist eine eher seltene Transformationsart, da sie wegen der hohen Symbolik schwierig umzusetzen ist. Besonders zeichnet sie sich durch einen hohen ästhetischen Anspruch aus. Hierauf trifft unter anderem die anmutige Bildkomposition von DIE NIBELUNGEN (1924) von Fritz Lang zu.

*Die psychologische Adaption* bedient sich in erster Linie psychologischer Aspekte einzelner Figuren des Ausgangstextes und hebt diese zur Hauptaussage des Filmes hervor. Die Novelle DIE MARQUISE VON O., 1808 geschrieben von Heinrich Kleist, 1976 verfilmt von Éric Rohmer, ist ein passendes Beispiel. Kleist erwähnt den Inzest zwar, jedoch wird er in Rohmers Adaption hingegen sehr deutlich thematisiert.

*Die popularisierende Adaption* verhilft zu einem breiteren Publikum. Komplexe dramaturgische Strukturen weichen in der Adaption einer leicht verständlichen und in den meisten Fällen auch unterhaltsameren Version. Hierbei kann es schnell zu einer Übertreibung der Vereinfachung führen, unter der letztlich die Qualität des Medienwechsels zu leiden hat „zugunsten unterhaltender Elemente“. So schrieb Theodor Storm mit DER SCHIMMELREITER (1888) eine vielschichtige Novelle, die 1978 von Alfred Weidenmann als rein kommerzielles Projekt verfilmt wurde und so der literarischen Vorlage nicht gerecht werden konnte.

*Die parodierende Adaption* richtet sich an anspruchsvolle Zuschauer und Trivialkonsumenten. Sie parodiert meist Vorlagen mit ernst gemeinten Themen, wie

---

<sup>25</sup> Ebd.

zum Beispiel die König Artus Sage, parodierend verfilmt als DIE RITTER DER KOKUSNUSS (1975) von den Monty Pythons.<sup>26</sup>

Selbstverständlich bedeutet dies nicht, dass hier nun alle Möglichkeiten ausgeschöpft werden. Um eine Literaturadaption zuordnen zu können, müsste man sich vielmehr gleich mehrerer Formen bedienen, um eine Mischform entstehen lassen. Es besteht kein Anspruch auf Vollständigkeit, jedoch erleichtert einem diese Kategorisierung einen Einblick in das Problemfeld.

Jede Transformation kann in Entscheidungszwänge geraten, in denen sie jeweils eigene Prioritäten setzen und zum Beispiel im Konfliktfall entweder Haltung oder Handlung, der Stimmung und Atmosphäre oder dem Erzählduktus, dem kulturhistorischen Informationsgehalt, der psychoanalytischen Ergiebigkeit, der ideologischen Stoßrichtung und emotionalen Wirkung (etc.) der Vorlage den Vorrang geben muss – will sie nicht überhaupt vor dem Transformationsproblem kapitulieren.<sup>27</sup>

## 2.4 Gründe für die Adaption

Dass Literatur als Vorlage für einen Film dient, ist kein neues Phänomen. Von der experimentellen Phase über die Stummfilmzeit bis hin zu der heutigen Tonfilmära bedienen sich Filmemacher an literarischen Werken. Allerdings hat sich mit der Entwicklung der Literaturverfilmung auch der Grund für eine Adaption geändert.

Anfang des 20. Jahrhunderts sollte der Film als neue Kunst etabliert werden. Dies fiel sehr schwer, weil das neue Medium verbreitet auf Geringschätzung und Skepsis stieß. Deshalb beschlossen Filmemacher, sich beliebter und anspruchsvoller Literatur zu bedienen. Sie wollten sich so dem bereits anerkannten und hochgeschätzten Medium so nah wie möglich annähern.

„Films capitalizing on the prestige of literary works or imitating them attracted the culture-minded bourgeoisie which had shunned the movie houses before.“<sup>28</sup>

Die ersten Filme waren zudem noch sehr gering entwickelt. Schlechte Bildqualität, sehr geringe technische Möglichkeiten und wenig Erfahrung der Macher führten zu Endprodukten ohne kontinuierliche Erzählweise, denen nicht leicht zu folgen war. Viele Filme stießen sogar auf völliges Unverständnis. Berühmte Szenen aus der Literatur

---

<sup>26</sup> Vgl. Gast, Wolfgang, Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Frankfurt/Mainz, Moritz Diesterweg, 1993, S. 49-52.

<sup>27</sup> Kreuzer, Helmut: Adaptionsarten (1981). In: Literaturverfilmung: Adaption oder Kreation? Cornelsen, Berlin, 2001, S. 13/14

<sup>28</sup> Kracauer, Siegfried, Theory of film: the redemption of physical reality. Oxford University Press, London, 1960, S. 217

wurden zusammenhangslos dargestellt. Ein umfangreiches Vorwissen wurde vorausgesetzt, das die meisten Zuschauer nicht hatten.

„Die Verfilmung des Romans in 14 Tableaus mit einer Länge von insgesamt 10 Minuten musste jedem unverständlich bleiben, der den Roman nicht bereits kannte.“<sup>29</sup> Daher war eine Vorlage, die bereits durch das Buch allseits bekannt war, vorzugsweise Klassiker, eine dankbare Unterstützung, um das Publikum einzufangen.

Und warum ausgerechnet Klassiker? [...] Verfilmte man ein dem Publikum vertrautes Werk, dessen Inhalt allgemein bekannt war, [...] so konnte man sicher sein, dass die Zuschauer wenigstens einen Teil der Handlung verstehen würden[...].<sup>30</sup>

Wenig Erfahrung hatten auch die Autoren, die mit dem neuen Medium noch nicht umzugehen wussten. Es lag also der Einfachheit halber nahe, mit bereits bestehenden Texten zu arbeiten.

Ein weiterer Grund für eine Literaturverfilmung war und ist es bis heute, das mit der kostspieligen Herstellung von Filmen einhergehende finanzielle Risiko zu mindern. Wenn schon der Ausgangstext ein kommerzieller Erfolg war, kann auch – vor allem wenn bekannte Schauspieler agieren – mit einer ähnlichen Resonanz für die Adaption gerechnet werden.

Mit der steigenden Nachfrage nach Filmen entstand auch ein stetig wachsender *Stoffhunger*. Dieser Bedarf an neuen Themen und Geschichten für Filme führte dazu, dass man immer häufiger auf die Literatur zurückgriff. Bis heute treffen sicherlich die meisten Gründe für eine Adaption immer noch zu.

Zwei wichtige Aspekte heißt es aber noch hinzuzufügen: Die Kulturvermittlung und die interkulturelle Vermittlung.

## 2.5 Unterschiede zwischen den beiden Medien Literatur und Film

Die medialen Differenzen zwischen Literatur und Film beginnen bei ihren verschiedenen Zeichensystemen. Der Film ist „durch andere Formalisierungen und Konventionalisierungen geprägt, als die Sprache der Literatur.“<sup>31</sup> Die visuelle Darstellung drückt sich auf eine sehr konkrete Weise aus, die in Echtzeit zu verarbeiten ist, im Gegensatz zur Literatur, die dem Leser meist alle Freiheit lässt, auf eigene Weise und in eigenem Tempo wahrzunehmen.

---

<sup>29</sup> Paech, Joachim: Literatur und Film (Zweite Auflage). J.B. Metzler Verlag, Stuttgart, 1997. S. 11

<sup>30</sup> Bohnenkamp, 2008, S. 17

<sup>31</sup> Ebd., S. 31



Die Priorität des Sichtbaren führt den Film nicht nur generell näher an das Konkrete als an das Abstrakte, sondern auch näher an Handlung als an Reflexion, näher an Szene als an Resümee, näher an das Äußere als an das Innere.<sup>32</sup>

Der Film bedient sich seiner filmsprachlichen Ausdrucksweise: Bild, Ton und Sprache. Dies setzt er mit visuellen Verfahren um, wie Kameraeinstellungen, Kamerafahrten, Tiefenschärfe, Lichtausrichtung, Montage oder Musik. Hinzu kommen die Schauspieler, die mit Sprache, Mimik und Gestik ihre Rollen interpretieren. Im Allgemeinen gelten diese Eigenschaften als *der kinematographische Code*. Da sich in ihm viele distinkte Medien vereinen, spricht man von *Intermedialität*.

Literarische Werke hingegen schöpfen meistens nur aus einem „vorrangig symbolischen“<sup>33</sup> Zeichensystem: Der geschriebenen Sprache. Hier hat der Roman den Vorteil, mit den Wörtern spielen zu können, wie es der Film nur schwer nachahmen kann. „Der Roman zelebriert sein eigenes Material.“<sup>34</sup> Dies macht in der Literatur auch den ästhetischen Reiz aus. Die Wortwahl und die Erzählperspektive.

Abgesehen davon besteht ein weiterer offensichtlicher Unterschied darin, dass ein Drehbuch durchschnittlich 125 bis 150 Seiten lang ist. Ein Roman hat dagegen oft mehr als die doppelte Länge. Durch diese Kürzung können Handlungsdetails verloren gehen.<sup>35</sup>

Auch finanziell gesehen besteht ein enormer Unterschied zwischen der sehr kostspieligen Herstellung eines Films und der eines literarischen Werks. Eine Filmproduktion benötigt hunderte von Mitarbeitern, Schauspielern, Technik und Kulissen. Auch Drehgenehmigungen können in manchen Fällen sehr kostspielig ausfallen. Nach der Produktion folgt die Vermarktung, die ebenfalls hohe Kosten aufwirft. Der Autor eines Buches hingegen kann ohne jeglichen Kosten auskommen. Es sei denn sie entstehen bei einer umfangreichen Recherche. Der Druck und die Vermarktung sind selbstverständlich auch bei der Literatur ein hoher Kostenpunkt.

Hinzu kommen „historische oder kulturelle Abstände zur Vorlage“,<sup>36</sup> wie zum Beispiel in Stanley Kubricks EYES WIDE SHUT (1999). Dort wird der Ausgangstext Traumnovelle von Arthur Schnitzler aus dem Jahr 1925 in die Gegenwart übertragen. „Neue

---

<sup>32</sup> Ebd., S. 32

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Adam, Gerhard, Literaturverfilmungen. Oldenbourg Verlag, München, 1984, S. 31

<sup>35</sup> Ebd., S. 29

<sup>36</sup> Bohnenkamp, 2008, S. 33

Fortbewegungsmittel, neue Kommunikationsgeräte und eine gewisse Vergrößerung der Sprache“, machen diese Veränderung unter anderem aus.<sup>37</sup>

## 2.6 Schwierigkeiten bei der Umsetzung von filmischen Adaptionen

Der Unterschied der Aufführungssituation ist sogleich auch eines der größten Probleme der filmischen Adaption. Kein Rezipient kann länger als drei Stunden einer Filmvorführung folgen. Eine literarische Partitur kann in gekürzter Form gar nicht analog wiedergegeben werden. Oft werden Abläufe nur dann übernommen, wenn sie der Haupthandlung dienen. Der Film muss sich für einen Schwerpunkt entscheiden. Ist der Schwerpunkt gesetzt, können Szenen gestrichen oder auch hinzu erfunden werden, um am Ende ein in sich geschlossenes Produkt zu erhalten. Auf diese Weise kann eine gelungene Adaption letztendlich dazu führen, dass die Literaturverfilmung als eigenständiges Werk zu betrachten ist. „Es liegt gerade im Reiz der Filmaufführung, eine bewusste Auswahl der dargestellten Szenen zu treffen und so für das künstlerische Komprimat zu sorgen.“<sup>38</sup>

Die audiovisuelle Umsetzung führt sogleich zum nächsten Problem. Durch die verschiedenen Zeichensysteme von Film und Literatur kann die literarische Partitur nicht in der Filmsprache wiedergegeben werden. „Gerade *unanschauliche Termini* wie beispielsweise die *Freiheit* sind in einer Filmaufführung nur sehr schwer zu realisieren.“<sup>39</sup> Um solche Begriffe, wie Freiheit, Hoffnung oder Wahrheit darstellen zu können, muss häufig auf eine „übertrieben wirkende“ und „klischeehafte Darstellung“<sup>40</sup> zurückgegriffen werden. Hierzu passt das Beispiel aus James Camerons *TITANIC* (1997), in dem sich das Liebespaar an der Spitze des Schiffes umarmt und im Sonnenuntergang auf das weite Meer hinaussieht. „Philosophische Diskurse und Reflexionen“<sup>41</sup> sind indessen nur im Ansatz umsetzbar, da die filmische Präsentation auf der Handlungsebene basiert. Das Innenleben der Figuren kann sich trotz herausragender schauspielerischer Fähigkeiten der Darsteller nicht so komplex entwickeln. In diesen Bereich gehören auch die „Gedanken und Fantasien der Protagonisten.“

---

<sup>37</sup> Ebd., S. 181

<sup>38</sup> Koch, Susanne, *Literatur – Film – Unterricht – Bewertungsgrundlagen und didaktisches Potenzial der Literaturverfilmung für den Deutschunterricht am Beispiel von Eyes Wide Shut*. Königshausen & Neumann, Würzburg, 2009, S. 44

<sup>39</sup> Ebd., S. 45

<sup>40</sup> Koch, 2009, S. 45

<sup>41</sup> Ebd.

Ein weiteres Problemfeld liegt in der Schriftsprache der Literatur. „Wortwitz, Ironie und Satire“ sind schriftsprachliche Eigenschaften, die eine audiovisuelle Präsentation kaum nachahmen kann, es sei denn eine „Erzählstimme aus dem Off spricht sie.“<sup>42</sup>

Äquivalente im Film können auf Stimmungen, Tendenzen, Charakterzeichnungen und kritische Sichtweisen im Allgemeinen reagieren, aber nicht konkrete verbale Äußerungen mit ironischer Färbung nachahmen. Ein bewegtes Bild erreicht den Zuschauer allein durch unmittelbare Wahrnehmung, die Sprache hingegen müsse zunächst durch das Raster des begrifflichen Fassungsvermögens gefiltert werden. [...] Daher sind filmische Metaphern, die auf literarischen Modellen basieren, meistens zu platt, statisch und aufdringlich.<sup>43</sup>

Abstrakte Begriffe und schriftsprachliche Elemente sind also nur schwer darzustellen und erfordern den kompetenten Einsatz von vielen verschiedenen Mitteln der Filmgestaltung. Insgesamt lässt sich schlussfolgern, dass literarische Vorlagen mit einem großen konnotativen Mehrwert nicht für Literaturverfilmungen geeignet sind, denn der Film gilt als denotatives Medium.

Ein wichtiger Aspekt bei der Problembehandlung einer Adaption ist die Frage nach der Werktreue. In wie weit muss sich ein Regisseur an die Vorlage halten, um eine gelungene Transformation zu kreieren? Damit ein Werk als Adaption gelten kann, muss natürlich die Vorlage offen erkennbar sein. Doch muss den Filmemachern auch eine gewisse Interpretationsfreiheit zugesprochen werden. Solange die Atmosphäre, die Kernaussage und der allgemeine Sinn des literarischen Produktes erfasst wurden, kann der Film sich seiner künstlerischen Freiheit bedienen. Die Balance zwischen Werktreue und eigenständiger Herstellung zu finden, ist eine der größten Schwierigkeiten von Literaturverfilmungen. Wenn es um die Herangehensweise des Rezipienten an die filmische Adaption geht, ist die Hermeneutik, „die Theorie der Auslegung von Texten, des Verstehens von Werken der bildenden Kunst und Musik“, ein weiterer wichtiger Faktor.<sup>44</sup> Jeder Mensch hat seinen eigenen Erfahrungsschatz, welcher ihn auf eine bestimmte Art und Weise auf Situationen reagieren und empfinden lässt. Dies beeinflusst sowohl den Leser, als auch den Zuschauer. Letzteren allerdings deutlich stärker, da jeder die Vorlage kennt und das Geschehen bereits „erlebt“ hat. Seine eigene Erinnerung an die Bilder, die das Buch in ihm hervorriefen, wird in der Adaption anders dargestellt. Der hohen Erwartung des Zuschauers, den bekannten Text so wiederzugeben, wie er es wahrgenommen und visualisiert hat, kann der Film nicht gerecht werden.

---

<sup>42</sup> Ebd., S. 48

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Textor, A. M., Das Fremdwörterlexikon. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 2000, S. 121

Auch der Regisseur selbst kann seine eigene Vision nie eins zu eins umsetzen. Er ist zwar für das Endprodukt verantwortlich, welches jedoch stark von den einzelnen Bestandteilen, der Musik, der Lichtsetzung, der Kulisse, den Schauspielern und dem Rest des Filmteams, abhängt.

Nach diesen Kriterien lässt sich nun zwischen „filmgerechter Adaption“ und einer Adaption mit „nichtfilmischem“ Charakter differenzieren.<sup>45</sup> Eine *filmgerechte Adaption* bleibt der „filmischen Sprache und Erzählweise“ treu.<sup>46</sup> Dies darf jedoch nicht im Kontrast zur Einhaltung der Eigenschaften der literarischen Vorlage stehen. Siegfried Kracauer sieht in diesem Adaptionzweig „die Erhaltung des Gleichgewichts zwischen Adaptionstreue und Akzentuierung der filmischen Vorteile.“<sup>47</sup> Die Gedankenwelt der Figuren aus dem Ausgangstext müsse filmisch so übertragbar sein, dass sie durch die Handlung erkennbar seien und nicht mit Hilfe „Projektionen der psychischen Zustände.“<sup>48</sup> Im Gegensatz dazu liegt der Adaption mit *nichtfilmischem* Charakter meist ein Text vor, der sich hauptsächlich im Geist abspielt. Der Rezipient kann im Film zwar der Handlung folgen. Doch kann diese nicht ausreichen, um dem literarischen Werk gerecht zu werden.<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> Kecicka, Karolina, Adaption als Translation. Neisse Verlag, Dresden, 2009, S. 81

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Vgl. Ebd.

## 3 Das Parfum – Bestseller und Blockbuster

Das theoretische Problemfeld der filmischen Adaption ist bekannt. Nun sollen die beiden Werke des Autors Patrick Süskind und des Regisseurs Tom Tykwer vorgestellt und miteinander verglichen werden. Der Welterfolg des Buches spiegelte sich auch in der Vermarktung der Verfilmung wieder. Jedoch sind sich Fachkritiker weitestgehend einig, dass die Adaption nicht gelungen sei. Ob hier das einfache Klischee des höhergeschätzten Originals die Ursache ist oder ob sich das Missfallen auf die tatsächliche Qualität des Films bezieht, heißt es herauszufinden.

### 3.1 Der Roman DAS PARFUM von Patrick Süskind

DAS PARFUM (1985) von Patrick Süskind ist einer der meistgelesenen Romane der deutschen Gegenwartsliteratur.<sup>50</sup> Rezipienten stimmen in ihrer Begeisterung darin überein, dass die Mischung aus Faszination und Abscheu die große Anziehungskraft ausmache. Das erzählte Schicksal des Protagonisten Jean-Baptiste Grenouille ist vieles zugleich: Ein Kriminalroman, ein Psychothriller, eine Entwicklungsgeschichte und ein olfaktorisches Abenteuer, das durch die Erzählkraft des Autors auch heute nicht an Brisanz verloren hat.

#### 3.1.1 Wer ist Patrick Süskind?

Patrick Süskind ist einer der medienscheuesten Autoren Deutschlands. Er möchte weder fotografiert noch interviewt werden und lehnt Literaturpreise ab, unter anderem den FAZ-, den Gutenberg- und den Tukan-Literaturpreis. Weil er sich aus dem gesamten Literaturbetrieb zurückzieht, gilt er als sehr „exzentrisch, sensibel, ja fast neurotisch. [...] Süskind flieht Hunde und bekommt als Beifahrer nervöse Zustände. Er meidet den Handschlag mit Erkälteten, und wenn jemand mit ihm anstoßen will, kommt ihm das „ein wenig unhygienisch“ vor. Süskinds Kommentar nach einem Besuch in Hollywood lautete: „Man hat nachts ständig Angst, dass irgend jemand in irgendeinem Drogenrausch ins Haus kommt und einen umbringt.“<sup>51</sup> Ein Zitat aus seinem Drehbuch für den Kinofilm ROSSINI ODER DIE MÖRDERISCHE FRAGE, WER MIT WEM SCHLIEF

---

<sup>50</sup> <http://www.diogeneS.ch/leser/verlag/geschichte> - Zugriff: 29. 08. 2011, 13:49 Uhr

<sup>51</sup> Delseit, Wolfgang und Drost, Ralf, Erläuterungen und Dokumente – Patrick Süskind, Das Parfum. Reclam, Stuttgart, 2000, S. 46

(1996/97) könnte genauso gut von Süskind selbst stammen. Hier sagt die Figur Jakob Windisch: „Erleben? Ich will nicht erleben! [...] Bitte keinen Realismus!“<sup>52</sup> Süskind sagt selbst, er lebe „in immer kleiner werdenden Zimmern, die zu verlassen [ihm] immer schwerer fällt.“ Er hoffe „aber eines Tages ein Zimmer zu finden, das so klein ist und [ihn] so eng umschließt, dass es sich beim Verlassen von selbst mitnimmt.“<sup>53</sup>



**Abb. 1: Portrait von Patrick Süskind<sup>54</sup>**

Der Wunsch nach Ruhe vor der Öffentlichkeit hat er sich selbst erfüllt. Somit bleiben die Leser mit ihrem Wunsch allein, den Autor des Weltbestsellers näher kennen zu lernen. Ein paar Informationen sind aber dennoch bekannt. Süskind wurde 1949 in Ambach am Starnberger See geboren. Sein Vater Wilhelm Emanuel Süskind war ebenfalls Literat. Der frankophile Patrick Süskind zog nach seinem Geschichtsstudium in München, wo er sich aus den „politischen Protesten“<sup>55</sup> völlig heraushielt, nach Paris und begann dort Kurzgeschichten, Exposés und Drehbücher zu schreiben, unter anderem für die ARD-Vorabendserie DER GANZ NORMALE WAHNSINN (1978). Seinen ersten großen Erfolg konnte er mit dem Theaterstück DAS KONTRABAß (1980) verbuchen, das mit 500 Aufführungen und 20 Inszenierungen in den Jahren 1984/85 hohen Bekanntheitsgrad erreichte. Die folgenden zehn Jahre arbeitete Süskind an den Drehbüchern zu den Fernsehserien MONACO FRANZE, DER EWIGE STENZ und KIR ROYAL. AUS DEM LEBEN EINES KLATSCHREPORTERS. 1985 verhalf ihm DAS PARFUM, GESCHICHTE EINES MÖRDERS zu internationaler Berühmtheit. Seine Folgewerke DIE TAUBE (1987) und DIE GESCHICHTE VOM HERRN SOMMER (1991) waren ähnlich

---

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup> Kissler, Alexander und Leimbach, Carsten S., Alles über Patrick Süskinds Das Parfum. Wilhelm Heyne Verlag, München, 2006, S. 31

<sup>54</sup> [http://www.muenchner-volkstheater.de/Ensemble/autoren.php?we\\_objectID=357](http://www.muenchner-volkstheater.de/Ensemble/autoren.php?we_objectID=357) - Zugriff: 14:08.2011, 16:16 Uhr

<sup>55</sup> Ebd., S. 47

erfolgreich. 1997 wurde Süskind der Deutsche Drehbuchpreis für Helmut Dietls Kinofilm ROSSINI ODER DIE MÖRDERISCHE FRAGE, WER MIT WEM SCHLIEF verliehen. Dies war zugleich sein letzter Erfolg.<sup>56</sup>

### 3.1.2 Die Geschichte zur Entstehung des Romans Das Parfum

Für die Recherchen setzte sich Süskind mit kulturhistorischen und literarischen Texten und historischen Karten auseinander. Seine gewählten Schauplätze besuchte er dann in Frankreich mit einem extra zu diesem Zweck gekauften kleinen Motorroller. „Der Geruchssinn war praktisch der einzige Sinn, der auf der Vespa funktionierte“<sup>57</sup> In Grasse besuchte er dann sechs Tage lang eine Herstellungsanlage für Parfum. Abgesehen davon, dass weder Freunde noch die Familie Süskinds davon wussten, dass dieser gerade an einem Roman arbeitete, gibt es auch von Süskind selber nur einen veröffentlichten Hinweis auf die Entstehung des Bestsellers. „Das Ende des *Parfums* hatte ich immer im Kopf, aber ich merkte, dass es nicht ging und dass ich die Biographie dieses Mannes von Anfang an schreiben musste.“<sup>58</sup> Der Diogenes Verlag wurde ursprünglich durch das Theaterstück DAS KONTRABAß auf Süskind aufmerksam. Der Verleger traf sich mit dem Autor, der ihm sein neues Romanprojekt Das Parfum vorstellte. Süskind selbst war von seiner aktuellen Arbeit nicht sehr angetan und riet dem Verleger sich bei der Veröffentlichung auf maximal 5000 Exemplare zu beschränken. 1984, nach diversen Vorabdrucken in Tageszeitungen, wie der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, der *Schweizer Illustrierten Zeitung* und der *italienischen Corriere della Sera*, schrieb Umberto Eco, einer der wichtigsten Vertreter der postmodernen Literatur, das Vorwort eines Besprechungsexemplars.<sup>59</sup> Diese kommerzielle Vorbereitung führte zu einer Startauflage von 10 000 Exemplaren, welche innerhalb kürzester Zeit vergriffen war. Bis heute wurde der Roman insgesamt etwa 20 Millionen Mal verkauft, er stand 316 Wochen lang ununterbrochen in den Bestsellerlisten und wurde in rund 40 Sprachen übersetzt.<sup>60</sup>

Bereits Ende der 80er Jahre interessierten sich namhafte Produzenten und Regisseure, wie zum Beispiel Volker Schlöndorff, Michael Verhoeven und Bernd Eichinger, für die Rechte an dem *Parfum*. Außer Stanley Kubrick wollte Süskind aber

---

<sup>56</sup> Vgl. Delseit/Drost, 2000, S. 44-48

<sup>57</sup> Markham, James M., Süskind: Unsweet Smell of Success. International Herald Tribune, 16. Oktober 1986: Nr. 16. In: Kissler, Alexander und Leimbach, Carsten S., Alles über Patrick Süskinds Das Parfum. Wilhelm Heyne Verlag, München, 2006

<sup>58</sup> Ebd.

<sup>59</sup> Vgl. Kissler/Leimbach, 2006

<sup>60</sup> <http://www.goethe.de/ins/no/osl/wis/bib/buchdm/acv09/de4952394.htm> - Zugriff: 30. 08. 2011, 9:05 Uhr

niemanden an die Verfilmung lassen. Dieser lehnte den „unverfilmbaren Stoff“ allerdings ab. Bis zum Jahre 2000 sollte niemand die Rechte bekommen. 15 Jahre nach der Veröffentlichung des Romans fragte der deutsche Produzent Bernd Eichinger erneut beim Diogenes Verlag an. Diesmal wurde ihm ein Angebot unterbreitet, welches er annahm und somit die Rechte für die Verfilmung erwarb. Diese bescherte dem Roman einen erneuten Höhenflug. Allein in der ersten Woche nach der Kinopremiere wurden weitere 170 000 Taschenbücher verkauft.<sup>61</sup>

### **3.1.3 Eine kurze Inhaltsangabe**

Das Parfum spielt im Frankreich des 18. Jahrhunderts. Alles ist düster, dreckig, feucht, vermodert. In diese Welt wird der Protagonist Jean Baptiste Grenouille hineingeboren – auf einem stinkenden Fischmarkt. Er überlebt die tierähnliche Geburt trotz unmenschlicher Bedingungen und sein isoliertes, einsames Leben beginnt. Grenouille beherrscht eine außergewöhnliche Gabe: Mit seiner Nase kann er alle Dinge in einem weiten Umkreis riechen: Holz, Glas, Wasser, Stahl, Tiere, Menschen. Er wächst in einem Waisenhaus auf, gehasst von den anderen Kindern, da sie ihn beängstigend anders finden. Als Jugendlicher arbeitet er in einer Gerberei und verrichtet seine Arbeit still und emsig. Im Gegensatz zu seiner Nase sind sein Intellekt und seine soziale Kompetenz sehr gering ausgebildet. Auf einem Botengang für die Gerberei entdeckt er dann den für ihn fast unerträglich wundervollen Duft. Er erschnüffelt sich die Quelle: Eine junge Frau. Benebelt von ihrem Duftausch bringt er sie um. Zuerst labt er sich noch gierig an ihrem Geruch, doch dann realisiert er, dass der Duft verschwunden ist. Das Schicksal führt ihn zu dem Parfumeur Baldini. Hier stellt er sein olfaktorisches Genie unter Beweis und arbeitet ab sofort als Lehrling. Noch immer geschockt und verzweifelt von dem Verlust des Duftes der jungen Frau, beschließt er zu lernen, wie er Gerüche einfangen kann. Er verlässt Baldini und verbringt sieben Jahre in asketischer Einsamkeit auf einem abgeschiedenen Berggipfel. Hier wird ihm bewusst, dass er keinen Eigengeruch hat. Diese Tatsache macht ihm Angst. Er macht sich auf die Suche nach seiner eigenen Identität. In Grasse stellt er fest, dass er sich durch die Herstellungstechniken der Parfümerie, den Duft eines unschuldigen Mädchens zu Eigen machen kann. Plötzlich behandeln ihn die Menschen das erste Mal wie einen ihresgleichen. Grenouille beschließt das perfekte Parfum herzustellen, bestehend aus den Düften junger Frauen. Diese Obsession macht ihn zu einem Mörder. Nachdem ihm sein Vorhaben gelungen ist, stellt er fest, dass auch dieses Parfum ihm keine Identität beschaffen kann. Er begeht Selbstmord, indem er sich mit dem vollkommenen

---

<sup>61</sup> <http://www.buchmarkt.de/content/23624-das-parfuem-mit-rekordauflage-dank-grossem-kinoerfolg.htm?highlight=A-1> - Zugriff: 30. 08. 2011, 13:45 Uhr



Parfum überschüttet und die Menschen ihn, wie in Trance, gierig komplett verschlingen.

### 3.1.4 Das Buchcover

Auf dem Gemälde JUPITER UND ANTIOPE (um 1719) von Antoine Watteau (Abb. 2) ist die schlafende nackte Antiope zu sehen, eine thebanische Königstochter. Der höchste Gott der griechischen Mythologie, Zeus, bzw. Jupiter in der römischen Mythologie, schleicht sich in der Gestalt eines Satyrs – ein Waldgeist in Bockgestalt bzw. ein Fruchtbarkeitsdämon in der griechischen Mythologie – „wie ein Tier“ an sie an.<sup>62</sup> Aus der Sage wissen wir, dass Antiope in naher Zukunft Zwillinge von ihm gebären wird, und somit auch, was Zeus in dieser Situation mit ihr vorhat.<sup>63</sup> Er will sie benutzen, um seine Begierde zu stillen. Genau wie es Grenouille mit seinen Opfern tut – allerdings aus anderen Beweggründen. Den Gemäldeausschnitt auf dem Buchcover (Abb. 3) hat der Verlag sehr bewusst ausgewählt, da es den „gefährdeten Schlaf eines jungen Mädchens“<sup>64</sup> zeigt. Wenn man das Bild im Gesamten betrachtet, weiß man auch von der „nichtmenschlichen“ drohenden Gefahr, die „wie ein Tier“ lauert.<sup>65</sup>



**Abb. 2: Jupiter und Antiope von Antoine Watteau, um 1714–1719<sup>66</sup>**

---

<sup>62</sup> Kissler/Leimbach, 2006, S. 102

<sup>63</sup> Krauss, Heinrich und Uthemann, Eva, Was Bilder erzählen – Die klassischen Geschichten aus Antike und Altertum. C. H. Beck, München, 1987, S. 9

<sup>64</sup> Kissler/Leimbach, 2006, S. 103

<sup>65</sup> Ebd.

<sup>66</sup> <http://www.gemaelde-webkatalog.de/bilddaten/std2/antoine-watteau-jupiter-und-antiope-satyr-un-10200.jpg> - Zugriff: 14.08.2011, 16:10 Uhr



Abb. 3: Buchcover, 1. Auflage<sup>67</sup>

### 3.1.5 Die Figur Grenouille

Jean-Baptiste Grenouille ist halb Gott, halb Tier. Diese Einschätzung lässt sich zum ersten mit seinem Namen belegen. Jean-Baptiste heißt übersetzt Johannes der Täufer, welcher einer der höchsten Propheten der katholischen Kirche ist. Grenouille ist französisch und bedeutet Frosch. Zum anderen lässt sich die Vereinigung aus Tier und Gott in Grenouille inhaltlich widerspiegeln. Er ist ganz offenbar ein Fremder auf der Welt, der außer seinem Äußeren nichts mit den anderen Menschen gemein hat. Süskind stellt ihn weniger als Mensch, denn als einen „Zeck“ dar. Als Parasit braucht er keine menschliche Wärme, Zuwendung und Liebe. Grenouille ist eine zähe, lieblose und animalische Gestalt, die eher „zischt“ als spricht.

Die Tatsache, dass er keinen Eigengeruch hat, macht ihn auf eine gewisse Weise nicht existent. Sein perfekt ausgeprägter Geruchssinn ist seine einzige Stärke, die ihn den anderen überlegen macht. Er konzentriert sich mit all seiner Lebenskraft auf diesen einen Sinn und versucht durch ihn, jemand zu werden. Aber selbst nach Vollendung seines Plans, den perfekten Duft herzustellen, wird ihm klar: „Nur eines konnte diese Macht nicht: Sie konnte ihn nicht vor sich selbst riechen machen. Und mochte er auch vor der Welt durch sein Parfum erscheinen als ein Gott – wenn er sich selbst nicht riechen konnte und deshalb niemals wüsste, wer er sei, so piff er drauf, auf die Welt, auf sich selbst, auf sein Parfum.“<sup>68</sup>

<sup>67</sup> [http://www.vogue.de/beauty/beauty-tipps/star-style-beauty-der-duftpoet/\(bild\)/118451#galerie/1](http://www.vogue.de/beauty/beauty-tipps/star-style-beauty-der-duftpoet/(bild)/118451#galerie/1) - Zugriff: 14.08.2011, 16:12 Uhr

<sup>68</sup> Süskind, Patrick, Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders. Diogenes, Zürich, 1994, S. 316

Grenouille ist auf der Suche nach seiner Identität. Dies ist ein typisches Merkmal eines Künstlerromans. Der Künstler versucht sich selbst mit seiner Kunst auszudrücken, sich mitzuteilen.<sup>69</sup> „Und so wie Dichter bekannte Wörter verwenden, um neue Sätze zu formen, wie Maler zu vertrauten Farben greifen und diese ganz neu zusammensetzen, so besteht das Rohmaterial für Grenouille aus den natürlichen Düften [...]“<sup>70</sup> Er scheitert bei dem Versuch, seinen eigenen Geruch, seine eigene Identität zu finden und ist somit ein Anti-Held.

Jean-Baptiste ist ein Genie, wie es im Buche steht. Zwar stark überzeichnet, aber dennoch finden sich in ihm die typischen Merkmale. Neben der herausragenden einzigartigen Fähigkeit hat Süskinds Protagonist zahlreiche Defizite. Hierzu zählen körperliche Behinderungen und Krankheiten, Infantilität, weitaus weniger Intelligenz als Genie, Neigung zum Wahnsinn und Autarkie. Zudem ist er gesellschaftlich ausgegrenzt wegen seiner Geruchslosigkeit und seiner olfaktorischen Fähigkeiten.<sup>71</sup>

### 3.1.6 Kritikerstimmen

Bis auf wenige Ausnahmen waren die Literaturkritiker von Süskinds Roman wegen dessen inhaltlicher und stilistischer Eigenschaften begeistert. Wolfgang Knorr spricht von Spannung, sinnlicher Kraft und betörender Exotik. Auch Marcel Reich-Ranicki zeigt sich positiv beeindruckt und schreibt 1985 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung:

Also das gibt es immer noch oder schon wieder: einen deutschen Schriftsteller, der des Deutschen mächtig ist; [...] Um die verschiedenartigen Mittel und Errungenschaften, um die ausgeklügelten Techniken und raffinierten Tricks der modernen Prosa kümmert sich dieser Autor nicht einen Pfifferling. Er verzichtet auf den inneren Monolog, [...] den Perspektivenwechsel braucht er nicht. [...] Die einnehmende Musikalität dieser Prosa lässt vermuten, dass von allen Sinnesorganen ihres Autors das Ohr am besten entwickelt ist.<sup>72</sup>

Rainer Hartmann zeigt sich in erster Linie vom Inhalt und den versteckten Botschaften Süskinds beeindruckt.

Aber dieser Autor erzählt nicht einfach, er hat offensichtlich auch fleißig studiert, denn in langen Passagen handelt er so präzise wie poetisch von der Herstellung der Essenzen, Parfums, Cremes und ihren duftenden Ausstrahlungen. Je weiter er dabei fortschreitet, desto

---

<sup>69</sup> Kissler/Leimbach, 2006, S. 110

<sup>70</sup> Ebd., S. 111

<sup>71</sup> Vgl. Frizen, Werner und Spancken, Marilies, Interpretationen – Das Parfum. Oldenbourg Verlag, München, 1996, S. 64-67

<sup>72</sup> Delseit/Drost, 2000, S. 75/76

(selbst)sicherer, größer, schrecklicher wird seine zunächst harmlos erscheinende Figur Grenouille. [...] Was Süskind so leicht und locker, so behend und gelenkig erzählt, gemahnt auch noch an die Gefährdung und Gefährlichkeit, an die Verführungskraft und Verfügbarkeit des Menschen. Der Duft als massenpsychologisches Phänomen – da belehrt uns einer nicht mit dem Zaunpfahl, sondern augenzwinkernd oder besser: aus einer Wolke von Wortparfum heraus.<sup>73</sup>

Gerade die von Hartmann gelobte Leichtigkeit des Ausdrucks und die daraus resultierende Klarheit bezeichnet Beatrice von Matt ganz anders. Diese „Spektakelliteratur“ sei „eine Folge laut bis überlaut orchestrierter Episoden.“ Das Parfum wirke gehaltlos, antifeministisch und der Autor würde „seine Erzählperspektiven völlig willkürlich handhaben.“ Außerdem fehle ihr „eine korrigierende Gegeninstanz,“ wie es sie bei Grass' BLECHTROMMEL gebe.<sup>74</sup>

### 3.1.7 Die besonderen literarischen Eigenschaften des Romans

„Von Anfang an hat *Das Parfum* zugleich eine Leserelite und eine Massenleserschaft angesprochen.“<sup>75</sup> Hier wird auf den Erfolgsfaktor der Doppelcodierung verwiesen. Süskind gelingt es, „Leserelite und Massenleserschaft“ gleichermaßen anzusprechen. Das Parfum ist gleichzeitig ein historischer Kriminalroman, ein Künstlerroman, ein Entwicklungsroman und eine Biographie. Der Zusatztitel *Geschichte eines Mörders* appelliert an den voyeuristischen Bedarf an Sensation, wohingegen eher intellektuelle Leser Süskinds einmaliger Schreibkunst wegen interessiert sind. Sein Erzählstil ist deswegen so einmalig geschickt, weil er im Grunde einfach und schlicht gehalten ist, für jedermann leicht zu konsumieren. Gleichzeitig verbergen sich in dem Buch unendlich viel Ironie und stilistische Feinheiten, die auch den anspruchsvollen Leser befriedigen können.

Auf den ersten Blick erfährt man etwas über das Leben Grenouilles, über die Parfumherstellung, die nicht visuellen Auswirkungen der olfaktorischen Welt („[...] dass diesem vor Wonne Tränen in die Augen schießen.“) und von einer Reihe von Morden, die der Protagonist begeht, um seinem Ziel, nämlich das perfekte Parfum zu erstellen, näher zu kommen. Auf den zweiten Blick eröffnet sich dem aufmerksamen Leser aber eine Ansammlung von Anspielungen auf die Literatur der Vergangenheit. So finden sich literarische und auch philosophische Verbindungen zu Thomas Manns DOKTOR FAUSTUS (1947), Goethes ZAUBERLEHRLING (1797) und FAUST (1808), Camus' DER FREMDE (1942) und der modernen europäischen Lyrik Baudelaires, Rilkes und

---

<sup>73</sup> Ebd., S. 79/80

<sup>74</sup> Ebd., S. 78/79

<sup>75</sup> Ebd., S. 63

Rimbauds. Die Figur Grenouille basiert laut Wolfram Schütte zum Teil auf dem kleinwüchsigen Oskar Matzerath aus Grass' DIE BLECHTROMMEL (1959) und dem Zwerg aus dem Kunstmärchen KLEIN ZACHES (1819) von E.T.A. Hoffmann. Schütte verweist zum Beispiel auf den Anfang von Süskinds Romans: „Im Achtzehnten Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und abscheulichen nicht armen Epoche gehörte.“<sup>76</sup> Diesen Einstieg vergleicht er mit dem Beginn von Kleists Novelle MICHAEL KOHLHAAS (1810), in der es heißt: „An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des 16. Jahrhunderts, ein Rosshändler, namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit.“<sup>77</sup> Und Rainer Hartmann vergleicht eben diesen Einstieg mit E.T.A Hoffmanns Beschreibung des Goldschmieds Cardillac<sup>78</sup> aus FRÄULEIN VON SCUDERI (1819/21), in dem es heißt, er sei „einer der kunstreichsten und zugleich sonderbarsten Menschen seiner Zeit.“<sup>79</sup> Zweifellos wirkt diese Wiedererkennung des Vertrauten schmeichelhaft auf den belesenen Rezipienten. Doch führte diese sehr häufig vorkommende *Intertextualität* auch zu kritischen Stimmen. Gerhard Stadelmeier meint: „Grenouille plündert tote Häute, Süskind tote Dichter.“<sup>80</sup> Dieser Schreibstil sorgt unter anderem dafür, dass DAS PARFUM der postmodernen Literatur zugeordnet werden kann. Bereits bekannte klassische Textelemente werden mit Zitaten oder ähnlichen Verweisen ironisch eingesetzt. Die Überzeugungen der Aufklärung, das Beharren auf der Vernunft, weichen dem Drang nach Freiheit und neuen Ideologien. Die Postmoderne steht unter anderem für die Flucht vor den Konventionen. Ob in der Architektur, der Philosophie oder in diesem Fall der Literatur.<sup>81</sup>

### 3.1.8 Erzählstil

Süskind versteht es „den Leser zu schocken, mit starken Kontrasten, kühl kalkulierten Effekten und Superlativen[...].“ Mit rhetorischen Mitteln, wie Anaphern, Antithesen, Parallelismen, Parataxen, Wiederholungen, Aufzählungen, Neologismen, Vergleichen und Alliterationen, gelingt es ihm, lebendige Bilder, Gefühle und sogar Gerüche beim Leser heraufzubeschwören. Den Schauplatz, das Paris des 18. Jahrhunderts, schildert er so: „Es stanken die Straßen nach Mist, es stanken die Hinterhöfe nach Urin, es

---

<sup>76</sup> Süskind, 1994, S. 5

<sup>77</sup> von Kleist, Heinrich, Michael Kohlhaas. Aus einer alten Chronik. Reclam, Stuttgart, 1993, S. 3

<sup>78</sup> Vgl. Delseit/Drost, 2000, S. 80

<sup>79</sup> Hoffmann, E.T.A., Das Fräulein von Scuderi. Reclam, Stuttgart, 2006, S. 22

<sup>80</sup> Delseit/Drost, 2000, S. 69

<sup>81</sup> Vgl. Ebd., S. 66-73

stanken die Treppenhäuser nach fauligem Holz und Rattendreck, die Küchen nach verdorbenem Kohl und Hammelfett.“<sup>82</sup> Grenouilles Geburtstag zeichnet Süskind als einen „der heißesten Tage des Jahres. Die Hitze lag wie Blei über dem Friedhof und quetschte den nach einer Mischung aus fauligen Melonen und verbranntem Horn riechenden Verwesungsbrodem in die benachbarten Gassen.“<sup>83</sup> Hier versucht Grenouille den Duft der Jungfrau zu definieren und wird dabei von ihm förmlich „gefangengenommen“.

Dieser Geruch hatte Frische; aber nicht die Frische der Limetten oder Pomeranzen, nicht die Frische von Myrrhe oder Zimtblatt oder Krauseminze oder Birken oder Kampfer oder Kiefernadeln, nicht von Mairegen oder Frostwind oder von Quellwasser..., und er hatte zugleich Wärme, aber nicht wie Bergamotte, Zypresse oder Moschus, nicht wie Jasmin und Narzisse, nicht wie Rosenholz und nicht wie Iris... Dieser Geruch war eine Mischung aus beidem, aus Flüchtigem und Schwerem, keine Mischung davon, eine Einheit, und dazu gering und schwach und dennoch solid und tragend, wie ein Stück dünner schillernder Seide[...].<sup>84</sup>

Süskind wechselt zwischen verschiedenen Sprachstilen, zwischen Hoch- und Umgangssprache. Manchmal schreibt er ausschweifend und ausschmückend, dann wieder kurz und auf das Nötigste beschränkt: „Geschrei, Gerenne, im Kreis steht die glotzende Menge, man holt die Polizei.“<sup>85</sup> Dies dient unter anderem dazu, die Ironie zu wahren, die den gesamten Roman ummantelt.<sup>86</sup> Die Emotionslosigkeit und die einer Berichterstattung ähnelnde unsentimentale Erzählweise sind ebenfalls gravierende Merkmale des *Parfums*.

### 3.1.9 Genre Zuordnungsmöglichkeiten

Wie in dem Abschnitt zu den literarischen Besonderheiten des Romans bereits angesprochen, bedient sich Süskind für seinen Roman verschiedener Genres, genannt Doppel- oder Mehrfachcodierung. *Das Parfum* lässt sich nicht ohne weiteres einem literarischen Genre zuordnen. Viel mehr lassen sich bei genauerer Betrachtung fünf Genres benennen.

Am Anfang wird man in einen Kriminalroman hineingezogen, wie auch schon der Untertitel „Die Geschichte eines Mörders“ vermuten lässt. Dieser Kriminalroman, halb Thriller, halb Detektivroman, kommt in einem historischen Gewand des 18.

---

<sup>82</sup> Süskind, 1994, S. 5

<sup>83</sup> Ebd., S. 7

<sup>84</sup> Ebd., S. 52

<sup>85</sup> Ebd., S. 8

<sup>86</sup> Vgl. Delseit/Drost, 2000, S. 65

Jahrhunderts daher. Allerdings ist der Mörder von Anfang an bekannt, was normalerweise bei Kriminalromanen nicht der Fall ist, um die Spannung zu erhöhen. Süskind möchte stattdessen in die Tiefen der dunklen Psyche seines Protagonisten vordringen.

Die Geschichte ist also auch ein Künstlerroman, in dem Grenouille sein Genie auslebt – ohne Skrupel, ohne Moral, ohne Emotionen, denn der Zweck heiligt die Mittel. Er ist ein Genie, das wegen seiner außergewöhnlichen Begabung gesellschaftsunfähig ist, und er widmet sein Leben ausschließlich seiner Passion und dem einen bestimmten Ziel, das herausragendste Parfum herzustellen und mit ihm seine eigene Identität zu finden.

Gleichzeitig ist der Roman eine Gesellschaftskritik mit politischen Aspekten.

Grenouille scheitert nicht (nur) an sich selbst, sondern (auch und gerade) an den Menschen. In der Unmenschlichkeit Grenouilles, in seiner kalten Grausamkeit und seiner gefühlsleeren Psyche spiegeln sich die Grausamkeit und Gefühlskälte der menschlichen Gesellschaft und der Individuen, mit denen Grenouille in sozialen Kontakt kommt.<sup>87</sup>

Zum Ende hin entpuppt sich Grenouille als Demagoge, weswegen Kritiker Anspielungen auf das Dritte Reich vermuten. Marcel Reich-Ranicki war einer der ersten, dem diese Allegorie auffiel. Er schreibt: „Süskind [...] gelingt eine grandiose Darstellung des Massenwahns, der Verfügbarkeit der Menschen; genauer: der kaum zu begreifenden Wirkung eines widerlichen und verabscheuungswürdigen Verbrechers auf ein zivilisiertes Volk inmitten Europas.“<sup>88</sup> Süskind selbst sagte dazu 1986 der International Herald Tribune: „Das Dritte Reich hat meine Generation immer im Hinterkopf. Es spielt keine Rolle, ob du Gedichte schreibst, Theaterstücke oder Romane. Sogar dort ist es Thema.“<sup>89</sup>

*Das Parfum* lässt sich auch als *olfaktorischer* Roman bezeichnen. Eine Erzählung über „Grenouille als Duftkünstler.“<sup>90</sup> Letztlich lässt sich *Das Parfum* in das Genre des Entwicklungsromans einordnen. Diese Romanart entstand Mitte des 18. Jahrhunderts und revolutionierte die bis dahin gängigen Erzählweisen. Zum ersten Mal stand nicht mehr die Handlung im Mittelpunkt, sondern die „innere Entwicklung eines Helden, die Ausbildung, Formung und Vervollkommnung seines Charakters schildert.“<sup>91</sup> Grenouille

---

<sup>87</sup> Delseit/Drost, 2000, S. 62

<sup>88</sup> Ebd., S. 71

<sup>89</sup> Markham, James M., Süskind: Unsweet Smell of Success. International Herald Tribune, 16. Oktober 1986: Nr. 16. In: Kissler, Alexander und Leimbach, Carsten S., Alles über Patrick Süskinds *Das Parfum*. Wilhelm Heyne Verlag, München, 2006

<sup>90</sup> Frizen, Werner und Spancken, Marilies, Interpretationen – *Das Parfum*. Oldenbourg Verlag, München, 1996, S. 48

<sup>91</sup> Reisner, Hanns-Peter, Lektürehilfen – Patrick Süskind – *Das Parfum*. Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1998., S. 116/117

macht eine Entwicklung durch, die im ersten Teil mit den Lehrjahren beginnt. Baldini bringt ihm bei, wie man Parfum herstellt. Jedoch kann er damit noch nicht den Duft von Gegenständen oder Menschen festhalten, dazu muss er noch die Kunst der *Enfleurage* entdecken. Auch seine eigene „Geruchlosigkeit, d.h. die Wesenlosigkeit seines Ichs“<sup>92</sup> sind Grenouille noch unbekannt. Der zweite Teil handelt von seiner Wanderung und der Flucht vor der Gesellschaft. Hier passiert ein Wandel mit ihm und die Entwicklung nimmt ihren Lauf. Im dritten Teil ist Grenouille dann „auf der Höhe seiner Kunst, als Parfumeur wie als Mörder. Er hat sich in jeder Hinsicht perfektioniert.“<sup>93</sup>

## 3.2 Der Film DAS PARFUM von Tom Tykwer

Dass sich berühmte Produzenten und Regisseure um die Rechte zur Verfilmung bemühten, ist kein Geheimnis. Dennoch konnte sich erst 20 Jahre nach den ersten Versuchen der deutsche Produzent Bernd Eichinger durchsetzen und Tom Tykwer als Regisseur gewinnen. Darauf folgte die Produktion eines der erfolgreichsten deutschen Filme. Kommerziell war er ein Kassenshit, künstlerisch allerdings war er für viele Kritiker nicht überzeugend. Die schon vor der Premiere in den Kinos veröffentlichten Kritiken waren sicherlich unbefriedigend für die Filmemacher. Sie wirkten sich jedoch auf das Einspielergebnis nicht nachteilig aus.

### 3.2.1 Wer ist Tom Tykwer?

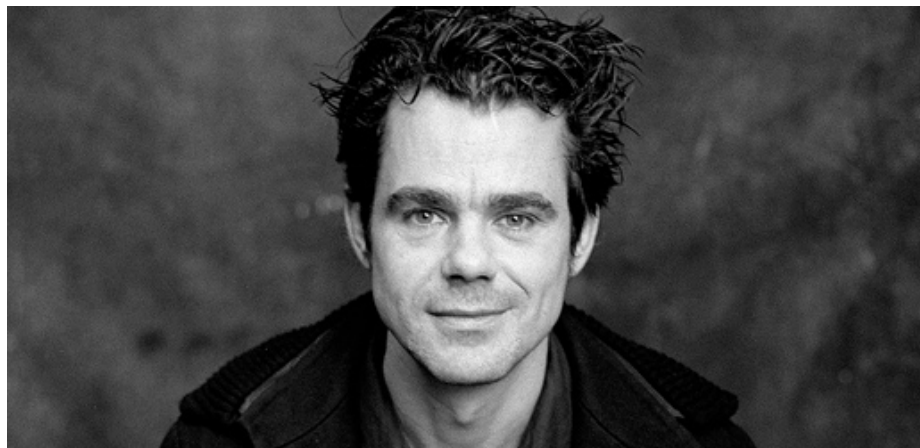


Abb. 4: Portrait von Tom Tykwer<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Delseit/Drost, 2000, S. 64

<sup>93</sup> Ebd., S. 65

<sup>94</sup> <http://www.kulturnews.de/knde/news.php?id=1529&artist=Tom%20Tykwer> - Zugriff: 14.08.2011, 16:22 Uhr



Tom Tykwer wurde 1965 in Wuppertal geboren. Schon früh entdeckte er seine Leidenschaft für das Kino. Er arbeitete als Jugendlicher in einem Filmtheater, verbrachte jede freie Minute damit, Filme zu sehen. Bald war er sich sicher, dass er nicht mehr länger nur Zuschauer sein wollte, und begann, nach dem Umzug nach Berlin, selbst kleine Dokumentationen und Porträts über Regisseure zu drehen. Filmhochschulen lehnten ihn ab, sein Philosophiestudium brach er nach vier Semestern ab. 1994 gründete Tykwer gemeinsam mit befreundeten Filmvorführern die Produktionsfirma X Filme Creative Pool. Das Ziel: Unabhängiges Filmemachen. 1998 gelang ihm mit *LOLA RENNT* der Durchbruch – auch im Ausland. In 37 Ländern ist der Film zu sehen und gewinnt unzählige Preise. Der deutsche Film wird durch Tykwers ganz eigene und neue Filmsprache in ein anderes Licht gerückt. Die Kritiker sind begeistert – war das Autorenkino doch eigentlich schon für tot erklärt worden. Zwar sind Anfang der 90er Jahre Komödien, wie *DER BEWEGTE MANN*, *MÄNNERPENSION* oder *MANTA MANTA* kommerziell erfolgreich, Kritiker sind jedoch entsetzt.<sup>95</sup>

Was derzeit mit dem deutschen Film passiert, löst einerseits Euphorie andererseits Missbehagen aus. Unnütz zu sagen, dass die Euphorie ökonomischer und das Missbehagen kultureller Art ist und dass die Protagonisten beider Reaktionen so weit voneinander entfernt sind, wie es Kunst und Wirtschaft gefälligst zu sein haben.<sup>96</sup>

Der junge Regisseur, der als Vertreter des neuen deutschen Autorenfilms bekannt geworden ist, wagte sich zusammen mit Bernd Eichinger an das als unverfilmbar geltende Projekt *DAS PARFUM*. Seit 2008 fördert der von Tykwer gegründete Verein *One Fine Day e.V.* Jugendliche in Ostafrika mit Kunsterziehungs- und Weiterbildungsprojekten.<sup>97</sup>

### 3.2.2 Tykwers Stil

Der französische Regisseur Jean-Luc Godard und der amerikanische Regisseur Alfred Hitchcock zählen zu seinen großen Vorbildern. Godard ist Vertreter der Nouvelle Vague, einer innovativen Filmstilrichtung aus den 60er Jahren. Er gehört zu den Pionieren des experimentellen Films, der Distanzierung zum Hollywood-Kino und er steht für einen Künstler, der nicht an kommerziellem Erfolg interessiert ist. Seine Filme zeichnen sich dadurch aus, dass nicht die Handlung im Vordergrund steht, sondern die politische Machart. Alfred Hitchcock setzt sich in seinen Filmen mit der menschlichen Psyche auseinander. Als *Meister des Suspense* versteht er sich wie kein anderer auf

---

<sup>95</sup> Vgl. Schuppach, Sandra, Tom Tykwer. Bender Verlag, Mainz, 2004. S. 11-21

<sup>96</sup> Ebd., S. 21

<sup>97</sup> <http://www.onefineday.org> - Zugriff: 15. 08. 2011, 14:34 Uhr

den Spannungsaufbau und den Überraschungseffekt. Die meisten seiner Filme sind eine Mischung aus Kriminalfilm und Psychothriller. Diese beiden Größen der Filmgeschichte sind also Tykwers Vorbilder. In seinen Filmen kann man diese Einflüsse durchaus erkennen. Sein Spielfilmdebüt hieß *DIE TÖDLICHE MARIA* (1993) und handelt von der „Kälte und Verzweiflung einer auswegslosen Ehe“<sup>98</sup>, die mit Mord und versuchtem Selbstmord endet. „Die Überschreitung moralischer und gesetzlicher Grenzen ist ein Weg in die Freiheit der Figuren. [...] Bei Tom Tykwer findet eine Umkehrung der Moral statt.“<sup>99</sup> Diese Aussage findet sich auch im Film *LOLA RENNT* (1998) wieder, der Tykwer zu internationaler Anerkennung verhalf. Die Protagonistin Lola muss ihrem Freund Manni helfen, der einer kriminellen Bande 100 000 DM schuldet. Um an dieses Geld zu kommen, verstößt sie gegen das Gesetz und vertraut dabei aber vollkommen „auf die Kraft der Liebe.“<sup>100</sup> Begleitet werden Tykwers Helden, gefangen zwischen Schicksal und Zufall, von seinem typischen *Heartbeat-Stil*, ein unterschwelliges Herzpochen, das seinen Zuschauer in seinen Bann, in seinen Rhythmus zieht. Durch eingespielte computeranimierte Szenen, rasante Kamerafahrten, Zooms und die dreifache Erzählstruktur zeichnet sich Tykwers innovativer Stil aus, der bei *Das Parfum*, seiner ersten internationalen Großproduktion, allerdings keinen Platz gefunden zu haben scheint. Als Teil der neuen Berliner Cinéasten konnte sich Tykwer einen Namen machen. Filmische Innovationen sucht man allerdings im *Parfum* vergeblich.

### 3.2.3 Herstellung

Die lange unbeantwortete Frage nach der Rechtevergabe wurde bereits angesprochen. Berühmte Produzenten und Regisseure waren seit Erscheinen des Bestsellers an den Filmrechten interessiert. Unter ihnen waren Martin Scorsese, Ridley Scott, Tim Burton, Steven Spielberg und sogar Stanley Kubrick. Für geschätzte 10 Millionen Euro bekam aber dann der deutsche Produzent Bernd Eichinger 2001 den Zuschlag.<sup>101</sup> Bernd Eichinger und Patrick Süskind kannten sich bereits aus ihrer Jugendzeit in München. Anschließend bildete sich dann das Team Eichinger/Tykwer. Der Produzent erklärt seine Wahl des Regisseurs wie folgt:

Tom besitzt zwei Qualitäten, die ihn für dieses Projekt besonders auszeichnen: Zum einen besitzt er eine ausgeprägte künstlerische, ja

---

<sup>98</sup> <http://www.tomtykwer.com/de/Filmographie/Die-toedliche-Maria> - Zugriff: 19. 08. 2011, 14:09 Uhr

<sup>99</sup> Kissler/Leimbach, 2006, S. 138

<sup>100</sup> Wehdeking, Volker (Hrsg), *Medienkonstellation – Literatur und im Film im Kontext von Moderne und Postmoderne*. Tectum Verlag, Marburg, 2008, S. 32

<sup>101</sup> Ebd., S. 29

innovative Ader, zum anderen hat er auch ein sehr populäres Verständnis von Kino. Diese beiden Komponenten – das Experimentelle und das Populäre – muss man bei einem solchen Projekt, das definitiv kein Arthaus-Film ist, verinnerlicht haben, ansonsten kann man so einen großen Film mit internationalen Top-Darstellern gar nicht zustande bringen.<sup>102</sup>

Der Vorlauf der europäischen Koproduktion lief zweieinhalb Jahre und begann 2002. Um einen geeigneten Hauptdarsteller für Grenouille zu finden, suchten Eichinger und Tykwer ein Jahr lang.

Auch eine Darstellerin für die Tochter des Kaufmanns Richis aufzuspüren, stellte sich als schwierige Herausforderung dar. Zusammen mit Andrew Birkin schrieben Eichinger und Tykwer das Drehbuch für *das Parfum*. Süskind wollte mit der Verfilmung nichts weiter zu tun haben und verweigerte die Mitarbeit am Drehbuch. 2005 konnten die Dreharbeiten beginnen, die in den Bavaria-Studios in München, der französischen Provence, in Barcelona und Girona in Spanien stattfanden und drei Jahre andauerten. Für die Schlusszene, in der „die geplante Hinrichtung [...] zum größten Bacchanal ausartete“<sup>103</sup>, wurden 750 Komparsen herangezogen. Insgesamt gab es circa hundert Motive, in detailgetreuer opulenter Ausstattung, wie zum Beispiel die Marktszenen oder Baldinis Parfümerie. Bezahlt werden konnte dies mit dem Geld diverser deutscher Filmförderungen, dem VIP Medienfond, dem FC-Basel-Mäzenin und einer „Beteiligung in Millionenhöhe von Gigi Oeri, einer Schweizer Industriellengattin“<sup>104</sup>. Mit 30 Stunden Filmmaterial und geschätzten Kosten von 60 Millionen Euro entstand somit ein Film, der den „*mainstream*-Erwartungen“<sup>105</sup> gerecht werden konnte, aber eben nicht den meisten Kritikern, die diese Literaturverfilmung aus verschiedenen Gründen, auf die ich später ausführlich eingehen werde, als „ansehnlich wohl, aber kein Meilenstein“ bezeichneten.<sup>106</sup>

---

<sup>102</sup> Gespräch mit Bernd Eichinger. In: *Das Parfum. Das Buch zum Film*. Diogenes, Zürich, 2006, S. 27

<sup>103</sup> Süskind, 1994, S. 303

<sup>104</sup> <http://www.sueddeutsche.de/kultur/kritik-zu-sueskinds-parfuem-verfilmung-das-kuddelmuddel-der-schwarzen-seele-1.807572-2> - Zugriff: 20.08.2011, 17:29 Uhr

<sup>105</sup> Wehdeking, 2008, S. 30

<sup>106</sup> Ebd., S. 28



**Abb. 5: Produktionsbild (03.05.2006)<sup>107</sup>**

### **3.2.4 Erzählstil**

Tykwier hat sich bei seinem Film für eine Erzählerstimme aus dem Off entschieden, wie es auch Jean-Luc Godard in einigen seiner Filme handhabte. Diese Erzählerstimme, gesprochen von Otto Sander, übernimmt die Aufgabe einer Art Brücke zwischen Handlung und Zuschauer. Da der Protagonist ein unmoralischer Mörder ist, kann eine emotionale Bindung oder Empathie nur bedingt stattfinden. Zum einen verändert Tykwier Grenouilles Persönlichkeit so, dass er weniger skrupellos und eher bemitleidenswert als abschreckend wirken kann, zum anderen setzt er den Erzähler geschickt ein. Eine beruhigende Stimme empfängt den Zuschauer gleich zu Beginn und geleitet ihn durch den gesamten Film. Dies schwächt die Elemente des Thrillers etwas ab und verleiht dem Gesamtkonzept einen märchenähnlichen Charakter. Da Tykwier auch einige Teile aus dem Buch, das ohnehin nur sehr wenige tatsächliche Dialoge beinhaltet, streichen musste und die Erzählung in ein Drehbuch umwandeln musste, hilft der Off-Erzähler die Handlung dennoch als lückenlose Einheit erscheinen zu lassen.

Um die Komplexität der literarischen Vorlage in den Griff zu kriegen, wurde ein Erzähler hinzuerfunden. Mit sonorer Stimme fasst Otto Sander ganze Handlungsstränge zusammen. Resultat des inszenatorischen Kniffs: Die Schauspieler haben wenig Dialogszenen, man spielt nach, worüber der Erzähler gerade spricht.<sup>108</sup>

<sup>107</sup> <http://outnow.ch/Movies/2006/Perfume/Bilder/set.fs/10> - Zugriff: 14.08.2011, 16:24 Uhr

<sup>108</sup> Hoch, Jenny, Um Nasenlänge verfehlt. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,436380,00.html> - Zugriff: 28.08.2011, 13:45 Uhr

Die Erzählerstimme lässt den Zuschauer außerdem die unmittelbare Nähe zur literarischen Vorlage spüren. Manche Passagen wurden wortgetreu übernommen. Der begeisterte Leser wird somit teilweise befriedigt, in dem er das bereits bekannte *Parfum* im Film leicht wiedererkennt.

### 3.2.5 Tykwers Grenouille

Tom Tykwer hat sich in seinem Film für die Kernaussage entschieden, dass „ein restlos einsamer Mensch [...] geliebt werden“ will.<sup>109</sup> Dieses Statement steht bereits für einen ganz anderen Grenouille, als man ihn aus der literarischen Vorlage kennt. Grenouille wird im Buch als tierähnlich beschrieben, als hässlicher „Zeck“ und das Morden macht ihm nicht das Geringste aus. Die zynischen Beschreibungen Süskinds sucht man in der Eichinger Tykwer Produktion vergeblich. Eichinger erklärt, diesen Schritt bewusst gegangen zu sein.

Ja, wir wollten der Hauptfigur im Film einen weniger zynischen Charakter als im Buch verleihen. Ich weiß, daß Patrick Süskind diesen Zynismus mag und damit gern kokettiert, und ich will auch nicht sagen, daß wir diese Art von schwarzem Humor komplett eliminiert haben. Allerdings haben wir die Psychologie der Charaktere neu arrangiert. Wir wollten in diesem Fall den Nebenfiguren und ihren Handlungen mehr Raum geben, um ruckwirkend dadurch den Protagonisten und seine Motive und Obsessionen besser verstehen zu können.<sup>110</sup>

Im Buch heißt es gleich zu Beginn, Grenouille sei einer der „genialsten und abscheulichsten Gestalten.“ Der Film dagegen mildert die Aussage um in einer der „genialsten und zugleich berüchtigtsten Gestalten jener Epoche.“ Im Verlauf des Films wird mit Hilfe der Anti-Helden Persönlichkeit kontinuierlich daran gearbeitet, dass der Zuschauer eine emotionale Bindung zu dem Protagonisten aufbauen kann, dass Mitleid für ihn empfunden wird. Dies geschieht mit verschiedenen filmischen Mitteln und diversen inhaltlichen Abweichungen zu Süskinds literarischer Version. Als Kind wird Grenouille von allen gehasst, seine Mutter will ihn sterben lassen. Da er geruchlos ist, verspüren der Pater wie auch die Amme unbewusst Angst und wollen ihn nur möglichst schnell loswerden. Die anderen Kinder im Waisenhaus bei Madame Gaillard fürchten und hassen ihn gleichermaßen, in erster Linie aufgrund seiner olfaktorischen Fähigkeiten. Der einsame Grenouille wird wieder weitergegeben, diesmal an den Gerber Grimale, wo er härteste Arbeit verrichten muss. Im Film ist keine Spur von postmoderner Ironie, sodass die ungerechte Behandlung Grenouilles nur Mitleid hervorrufen kann. Grenouilles erster Mord geschieht im Film unbeabsichtigt, er hält

---

<sup>109</sup> Kissler/Leimbach, 2006, S. 137

<sup>110</sup> Gespräch mit Bernd Eichinger. In: Das Parfum. Das Buch zum Film. Diogenes, Zürich, 2006, S. 27

dem Mirabellenmädchen nur den Mund zu, damit sie nicht um Hilfe schreien kann, und erstickt sie dabei. Im Buch tötet Grenouille sehr bedacht, um sich in aller Ruhe an ihrem Duft zu laben. Die gravierende Eigenschaft Grenouilles, kaltblütig morden zu können, den Hass im Herzen zu tragen, wird im Film also so anders dargestellt, dass der gesamte Charakter gänzlich neue Züge annimmt. Tykwer legt sich Grenouilles Verhalten „als unbewusste Sehnsucht nach Liebe“ zurecht.<sup>111</sup> Die „spezielle Kreuzung aus Unschuld und Abgründigkeit“,<sup>112</sup> die Süskind für Grenouille erschaffen hat, ist für einen jungen Schauspieler wie Ben Whishaw mit seinem ansehnlichem Äußeren eine kaum zu bewältigende Aufgabe. Von dem hässlichen „Animal“ ist nicht viel übrig geblieben.



**Abb. 6: Tykwers Grenouille<sup>113</sup>**

Ein permanent verängstigter, verunsicherter Gesichtsausdruck, gekoppelt mit Emotionen hervorrufender Musik und geschickten Kamerapositionierungen appelliert an das Publikum mitzufühlen. Da Grenouille so gut wie keinen Text hat, schon fast als Autist gelten könnte, muss sich die Figur im Film eben durch genau diese genannten Merkmale tragen. Tykwer ist mit der Wahl des Schauspielers sehr zufrieden und sieht in ihm die perfekte Umsetzung des von ihm interpretierten Grenouilles. „Für mich ist Ben der große Glücksfall dieses Films. Er hat es uns ermöglicht, dem Zuschauer Zugang zu einem so bizarren Charakter wie Grenouille zu verschaffen – und hat damit dem Film eine Seele geschenkt.“<sup>114</sup> Für den Zuschauer ist es allerdings wichtiger, ob die innere Entwicklung des Protagonisten, des Anti-Helden, nachvollziehbar ist. In einem Film ist die innere Psyche ohnehin schwer darzustellen, wenn nicht unmöglich.

---

<sup>111</sup> Kissler/Lembach, 2006, S. 159

<sup>112</sup> Gespräch mit Tom Tykwer. In: Das Parfum. Das Buch zum Film. Diogenes, Zürich, 2006, S. 21

<sup>113</sup> Tykwer, Tom, Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders (Film), Constantin Film, 2006, TC 01:37:21

<sup>114</sup> Ebd.

DAS PARFUM basiert sogar mehr auf der geistigen Welt Grenouilles, als auf der Handlung. In diesem Punkt, der komplexen psychischen Konstruktion des Protagonisten, konnte Tykwer der Vorlage Süskinds also nicht gerecht werden.

### 3.2.6 Der Duft im Film

Die Eindrücke, die außerhalb der visuellen Wahrnehmung stehen, sind für den Menschen weitaus weniger prägnant als das Bild. Die meisten und stärksten Erinnerungen und Erlebnisse speichert das menschliche Gehirn mit Bildern ab. Erst wenn der Sehsinn ausgestellt ist, man die Augen schließt, funktionieren die anderen Sinne wieder richtig. Geschmackssinn, Tastsinn, Gehörsinn und Geruchssinn haben plötzlich wieder mehr Macht. Für Grenouille ist der Geruchssinn von Natur aus der am stärksten ausgeprägte. Ähnlich wie die meisten Tiere orientiert er sich in erster Linie mit dem Geruchssinn. Dieses olfaktorische Phänomen steht in Süskinds Roman im Vordergrund. Eichinger und Tykwer mussten sich der Aufgabe stellen, Gerüche und Düfte filmisch darzustellen. Dass die Musik und die Kamera dabei die geeigneten Mittel sind, war ihnen schnell klar. Die Frau des Kaufmanns Richis hat ihr eigenes Thema, das jedes Mal gespielt wird, wenn Grenouille ihren Duft wittert. Je stärker der Duft, desto lauter wird auch die Musik. Die Kameraführung tut ihren Teil, in dem sie von Kameramann Frank Griebe jedes Mal an die Details einer Figur oder eines Gegenstandes herangefahren wird. Als Grenouille, als des Gerbers Grimal's Handlanger, das erste Mal in die Innenstadt von Paris kommt, werden im Film die Menschen gezeigt. Aber nicht in einer Totalen, sondern von den Haaren, zu den Ohren, über das Brustbein, zu ihrer Kleidung. Die Tiere erscheinen in Nahaufnahme und auch der Dreck auf den Straßen. Man folgt so bildlich dem Riechweg Grenouilles. Diese Vorgehensweise kann man während des gesamten Films beobachten. Auf den Gebrauch animierter Düfte wurde verzichtet. Dieser Art der Umsetzung konnte Tykwer und Eichinger nichts abgewinnen.

Im Prinzip sind wir genauso zu Werke gegangen, wie es Patrick Süskind im Roman gemacht hat: Er wendet die klare und exakte Macht der Sprache an, und wir haben die Macht der Bilder, der Geräusche und der Musik genutzt. [...] Wie erreiche ich, dass sich der Zuschauer vorstellen kann, wie eine Baumrinde riecht? Das geht nicht über *spezial effects*, sondern dadurch, dass ich einen Baum eben naturgetreu abfilme, damit er quasi Geruch entwickelt.<sup>115</sup>

Es gibt eine anschauliche Filmszene, in der sich Tykwer der Animationskunst bedient. Nachdem Baldini Grenouille zum Gehen aufgefordert hat, nimmt er sich dessen gerade

---

<sup>115</sup> Das „Making of“. In: Das Parfum. Das Buch zum Film. Diogenes, Zürich, 2006, S. 142



gemischtes Parfum und riecht daran. Die Kamera umkreist Baldini und die Umgebung verändert sich in einen paradiesischen Garten, Vögel zwitschern und eine schöne Frau flüstert ihm „ich liebe dich“ zu. Diese Vision Baldinis wird im Buch so beschrieben:

Baldini schloss die Augen und sah sublimste Erinnerungen in sich wachgerufen. Er sah sich als jungen Menschen durch abendliche Gärten von Neapel gehen; er sah sich in den Armen einer Frau mit schwarzen Locken liegen und sah die Silhouette eines Strauchs von Rosen auf dem Fenstersims, über das ein Nachtwind ging; er hörte versprengte Vögel singen und von Ferne Musik aus einer Hafenschenke; er hörte Flüsterndes ganz dicht am Ohr, er hörte ein Ichliebdich und spürte, wie sich ihm vor Wonne die Haare sträubten, jetzt! jetzt in diesem Augenblick!<sup>116</sup>



**Abb. 7: Grenouilles Parfum versetzt Baldini geistig ins Paradies<sup>117</sup>**

Auf die Debatte, dass dies ein unverfilmbarer Stoff sei, da es um den Geruchssinn geht, der filmisch nicht erfolgreich darzustellen sei, entgegnet Tom Tykwer treffend: „Das Buch hat schließlich auch nicht gerochen.“

### 3.2.7 Kritikerstimmen

Anders als bei Süskinds Roman sind die Kritiker sich weitgehend einig, dass Tykwers Film eine nicht gelungene Adaption sei. Die Süddeutsche Zeitung schreibt: „Die große Synästhesie, der ersehnte Filmorgasmus ist das "Parfum" am Ende nicht geworden, immer wieder sieht es aus, als hätte man sich große Aufgaben gestellt und versucht,

---

<sup>116</sup> Süskind, 1994, S. 111

<sup>117</sup> Tykwer, Tom, Das Parfum - Die Geschichte eines Mörders (Film). Constantin Film, 2006, TC 00:42:51



sie fehlerfrei zu lösen.“<sup>118</sup> Es macht sich das allgemeine Empfinden breit, dass Eichinger durch und durch zu erkennen sei, Tykwer hingegen nicht. „Am Ende von "Das Parfum" sucht nicht nur Jean-Baptiste Grenouille nach seinem unverwechselbaren Geruch. Tom Tykwer geht es ebenso.“<sup>119</sup> Die Erwartungen waren sehr groß an diese Mischung aus großem Produzenten und dem Vertreter des neuen deutschen, anspruchsvollen und innovativen Kinos, der Mischung aus Altbewährtem und Frischem, konnten jedoch nicht erfüllt werden. „Der Film als Literaturverfilmung freilich ist gründlich misslungen. [...] Das Wesen des Romans, dieses Klassikers des postmodernen Skeptizismus, findet im Film nicht die geringste Entsprechung.“<sup>120</sup> Der Grund dafür scheint klar zu sein. Schließlich veränderten Tykwer und Eichinger Grenouilles Psyche komplett. Von Süskinds Menschen hassenden, gefühllosen, hässlichen und eher Tier- als Menschen ähnelndem Protagonisten bleibt nicht mehr viel übrig. In dem Film geschieht Grenouilles erster Mord eher zufällig und er scheint ihn sogleich zu bereuen. Er zeigt viel Gefühl und der Zuschauer wird unbewusst gezwungen, Mitleid mit ihm zu haben. Diese Veränderung gemischt mit der Filmmusik, verleiht der Adaption „einen Hauch romantischen Kitsches, der in krassem Gegensatz zur Erzählhaltung des Buches steht.“<sup>121</sup> Diese Umgestaltung geschieht allerdings weniger aus Überzeugung wie es scheint, als aus finanziellen Gründen. Bei einem Budget von circa 60 Millionen Euro darf das Publikum nicht ausbleiben. Eine emotionale Bindung zum Protagonisten kann da sehr hilfreich wirken. Generell wäre ein Arthaus Film kein Publikumsmagnet gewesen. Tykwer musste sich der Anforderung hingeben, eine breite Masse zufrieden zu stellen. „Es ist eine Verniedlichung, eine Ästhetisierung, die Tykwer zum Wohle der investierten 50 Millionen Euro betreibt.“<sup>122</sup> Oft wird zwar die opulente Ausstattung, die hervorragenden Schauspieler und die Bilder, die wie ein „Gemälde“ daherkommen, gelobt, jedoch fehle das gewisse Etwas. „Dies ist ein Film, der gut riecht. Aber nicht duftet.“<sup>123</sup> Es wird auch des Öfteren von Kongenialität gesprochen. Die einen begrüßen die Nähe zum Buch, manche Erzählerpassagen werden sogar wortwörtlich übernommen, andere kritisieren die mangelnde Interpretation, die für einen Medientransfer, aufgrund der verschiedenen Zeichencodes, unabdingbar ist. Dies sind allesamt Eindrücke von Fachkritikern und decken sich nicht mit dem tatsächlichen Erfolg. Wurde zu Beginn noch mit einem Fehlschlag gerechnet, sollten die weltweiten Zuschauerzahlen von

---

<sup>118</sup> <http://www.sueddeutsche.de/kultur/kritik-zu-sueskinds-parfuem-verfilmung-das-kuddelmuddel-der-schwarzen-seele-1.807572-2> - Zugriff: 20.08.2011, 17:29 Uhr

<sup>119</sup> [http://www.welt.de/print-welt/article151925/Das\\_Parfum.html](http://www.welt.de/print-welt/article151925/Das_Parfum.html) - Zugriff: 21.08.2011, 16:28 Uhr

<sup>120</sup> Wehdeking, 2008, S. 28

<sup>121</sup> Ebd.

<sup>122</sup> [http://www.welt.de/print-welt/article151925/Das\\_Parfum.html](http://www.welt.de/print-welt/article151925/Das_Parfum.html) - Zugriff: 21.08.2011, 15:57 Uhr

<sup>123</sup> [http://www.rp-online.de/kultur/film/Das-Parfum-Riecht-gut-aber-duftet-nicht\\_aid\\_361892.html](http://www.rp-online.de/kultur/film/Das-Parfum-Riecht-gut-aber-duftet-nicht_aid_361892.html) - Zugriff: 21.08.2011, 15:59 Uhr)

5.596.205 das Gegenteil beweisen. Das Parfum ist heute einer der erfolgreichsten deutschen Filme aller Zeiten.<sup>124</sup>

### 3.2.8 Typologie Zuordnung

Im theoretischen Teil meiner Bachelorarbeit habe ich die verschiedenen Typologien einer Literaturverfilmung aufgezeigt. Um die Verfilmung von „Das Parfum“ zuordnen zu können, muss man sich mehrerer Typologien bedienen. So wie die Zuordnung zu einem Genre schwierig erscheint, weil sich bei weitem nicht nur eine Möglichkeit ergibt, so stellt sich auch die Frage nach der speziellen Art der Übersetzung in das neue Medium als Problem dar. Geht man von den Adaptionarten Helmut Kreuzers aus, lassen sich *Die Adaption als Aneignung von literarischem Rohstoff* und *Die Dokumentation* ausschließen. Tykwers Verfilmung hält sich recht eng an die literarische Vorlage. Dass Süskinds Bestseller hier lediglich als Stofflieferant genutzt wurde, dem einzelne Elemente entnommen worden sind, kann nicht behauptet werden. Auch dass es sich bei dem Film nicht um ein „verfilmtes Theater“ handelt, eine abgefilmte Theatervorführung, ist offensichtlich. Eine Mischung aus *interpretierender Transformation* und *Illustration* scheint in diesem Fall die treffende Zuordnung zu sein. Die Übersetzung in das Medium Film ist den Machern gelungen. Und es gibt diverse Abweichungen, die diesem Zweck dienen sollen. Es ist unverkennbar, dass dieser Film eine Adaption der literarischen Vorlage ist. Jedoch konnte die Essenz des Buches, die Ausdrucksweise des Autors, nicht wiedergegeben werden. Bis auf sehr wenige Ausnahmen haben die Filmemacher Eichinger und Tykwer versucht, so nah wie nur möglich an der Vorlage zu bleiben. Dies führte dazu, dass die Verfilmung in weiten Teilen als eine *Illustration* daherkommt. Der Druck, einen Weltbestseller zu verfilmen, und den hohen Erwartungen des großen Publikums gerecht zu werden, führte sicherlich dazu, die Originaltreue als sehr wichtiges Kriterium anzusehen und die experimentellen Einflüsse und eigenen Interpretationen des Regisseurs möglichst gering zu halten.

Nach Wolfgang Gast lässt sich auch inhaltlich eine Zuordnung festlegen. Bei dem *Parfum* treffen drei Adaptionarten aufeinander. Die historisierende Adaption, die popularisierende Adaption und die psychologische Adaption. Das *Parfum* spielt im 18. Jahrhundert und es wurde in der Verfilmung für eine authentische zeitgemäße Darstellung akkurat auf adäquate Kulisse und Kostümierung geachtet. Dass Tykwers *Parfum* starke popularisierende Eigenschaften hat, ist deutlich erkennbar. Berühmte Schauspieler, ein altbekannter Erzähler, ein bekannter und erfolgreicher Produzent und nicht zuletzt die Tatsache, dass dem Film ein internationaler Bestseller zur Vorlage

---

<sup>124</sup> <http://www.insidekino.com/DJahr/DAlltimeDeutsch50.htm>, 21.08.2011, 16:43 Uhr

dient, bewirkt einen großen Anreiz für ein sehr großes und breit gefächertes Publikum. Dass zu Gunsten dieser Popularisierung Teile der Charakterstärke des Buches verloren gehen und sie zu Qualitätsverlust führt, sind nach Gast ebenfalls Merkmale dieser Adaptionart. Dies wurde unter anderem von Fachkritikern bemängelt.<sup>125</sup> Auch Aspekte einer *psychologischen Adaption* sind auszumachen. Grenouille ist ein sehr schweigsamer Mensch, der nur redet, wenn es nicht anders geht. Daher beruht seine Ausdruckskraft auf seiner Körpersprache, seiner Mimik und Gestik. Seine Psyche ist ein fester Bestandteil der gesamten Geschichte, denn Grenouille ist auf der Suche nach seiner eigenen Identität.

### **3.3 Ein Vergleich: Inhaltliche Unterschiede zwischen Buch und Film**

Um einen Text in ein anderes Medium zu übersetzen, sind zum einen die unterschiedlichen Zeichencodes zu beachten und zum anderen der Inhalt.<sup>126</sup> Dieser muss für einen Medientransfer abgeändert werden, um sich dem neuen Medium anzupassen. Der Drehbuchautor, der Regisseur und der Produzent müssen sich also bewusst machen, inwiefern die literarische Vorlage werkgetreu übernommen werden kann, ob dies überhaupt möglich ist und wo Abweichungen stattfinden müssen. In der Verfilmung von *Das Parfum* gibt es zahlreiche Beispiele dieses Vorgangs. Hier sollen die wichtigsten Unterschiede aufgezeigt werden, die für das Gesamtkonzept der Adaption und für die resultierenden Kritiken eine Rolle spielen.

#### **3.3.1 Tykwers Klammer und die veränderte Erzählstruktur**

Süskind schreibt seinen Roman rein chronologisch. Lediglich in zwei Ausnahmen greift er in die Zukunft, um von dem Verbleib der Madame Gaillard und des Marquis de la Taillade-Espinasse zu berichten. Tykwer baut den Film gänzlich um. Er steigt nicht mit Grenouilles Geburt ein, sondern beginnt mit dem Tag der Urteilsverkündung. Grenouille erfährt, dass er für seine Morde hingerichtet werden soll. Erst dann beginnt die Geschichte mit Grenouilles Geburt auf dem Fischmarkt. Der Zuschauer weiß also sofort, wo Grenouille einmal enden wird und darf nun Zeuge werden, wie es zu seinem Schicksal gekommen ist. So eine Erzählstruktur kann als eine Art Klammer bezeichnet werden, die in zahlreichen Filmen so gebraucht wird, um den Zuschauer von Anfang an in den Bann zu ziehen, schließlich will man wissen, wie die Figur dahin gekommen ist, wo sie nun steht. Auf diese Weise baut sich ein Spannungsbogen auf.

---

<sup>125</sup> Vgl. Kapitel 3.2.4

<sup>126</sup> Vgl. Kapitel 2.5/2.6

Spannung wird auch dadurch erzeugt, dass Tykwer vieles stark kürzt. In einem Film erscheint eine rein chronologisch ablaufende Erzählweise oft monoton und schwunglos. Gerade in der heutigen schnelllebigen Zeit verlangt das Publikum eine rasante inhaltliche und optische Entwicklung. Um dem gerecht zu werden, hat sich Tykwer um eine dynamische Handlung bemüht, der einige Figuren und Handlungspassagen zum Opfer fielen. Wer nicht für die Endaussage nützlich ist oder den Protagonisten auf sein Ziel hinführt, also nicht in direktem Bezug zu ihm steht, findet im Drehbuch keinen Platz. Schließlich muss die komplexe Erzählung auch zeitlich an den Rahmen eines Spielfilms angepasst werden.<sup>127</sup>

### 3.3.2 Grenouille und das Mirabellenmädchen

Dies ist eine der Szenen, die Tykwer für seine Dramaturgie so stark abgeändert hat, dass es sich eine Auswirkung auf den Rest der Geschichte ergibt. Noch während seiner Zeit bei dem Gerber Grimal befindet sich Grenouille am 1. September 1753, dem Jahrestag der Thronbesteigung des Königs, in den Straßen von Paris, wo ein Feuerwerk gezündet wird. Grenouille kann diesem Spektakel nichts abgewinnen. Doch plötzlich erschnuppert einen ganz neuen Duft, der schöner ist als alles andere, was er bis dahin gerochen hat. Mit seiner feinen Nase macht er sich auf die Suche nach der Quelle dieses Duftes und trifft auf ein Mädchen, das Mirabellen verkauft. Von ihrem Duft betört schleicht er sich an sie heran.

Sie war so starr vor Schreck, als sie ihn sah, dass er viel Zeit hatte, ihr seine Hände um den Hals zu legen. Sie versuchte keinen Schrei, rührte sich nicht, tat keine abwehrende Bewegung. Er seinerseits sah sie nicht an. Ihr feines sommersprossenübersprenkeltes Gesicht, den roten Mund, die großen funkelndgrünen Augen sah er nicht denn er hielt seine Augen fest geschlossen, während er sie würgte, und hatte nur die eine Sorge, von ihrem Duft nicht das geringste zu verlieren. [...] Mit dem heutigen Tag [...] schien ihm, als wisse er endlich, wer er wirklich sei: nämlich ein Genie; und dass sein Leben Sinn und Zweck und Ziel und höhere Bestimmung habe.<sup>128</sup>

Im Buch findet man keine Anzeichen von Reue, Scham oder Angst. Diese Szene spielt sich auf zwei Seiten ab. Tykwer hat sie hingegen weiter ausgebaut und anders interpretiert. Im Film erschnuppert Grenouille die junge Frau zwar auch, doch als er ihr dann gegenübersteht. Auch erschrickt das von der deutschen Schauspielerin Karoline Herfurth gespielte Mirabellenmädchen, die der Beschreibung Süskinds sehr genau nachkommt. Doch dann blicken sich die beiden Figuren an. Grenouille scheint von

---

<sup>127</sup> Vgl. Ebd.

<sup>128</sup> Süskind, 1994, S. 56/57

ihrer Aura wie gelähmt und starrt sie wortlos an. Das Mädchen ist ihm gegenüber freundlich und fragt, ob er Mirabellen kaufen möchte. Sie bietet ihm eine Frucht an, doch Grenouille vergräbt stattdessen seine Nase in ihrer Hand und riecht daran. Verschreckt läuft das Mädchen weg. Grenouille folgt ihr und schleicht sich an sie heran, bis er ganz nah hinter ihr steht und an ihr riechen kann. Als sie ihn entdeckt, möchte sie schreien. Reflexartig hält Grenouille ihr den Mund zu. Ein Liebespaar taucht auf und küsst sich leidenschaftlich. Grenouille scheint von dieser Äußerung von Zuneigung überrascht, als hätte er derartiges zuvor noch nie gesehen. Während dieser Augenblicke hält er dem Mirabellenmädchen weiterhin den Mund zu und als das Liebespaar verschwunden ist, fällt ihm auf, dass das Mädchen erstickt ist. Darüber scheint er sehr überrascht und beschämt zu sein und möchte zunächst flüchten. Doch dann übermannt ihn seine Begierde nach ihrem Duft. Er entkleidet das Mädchen und entzieht ihr mit seiner Nase all ihren Duft. Der Gerber Grimal entdeckt ihn und prügelt ihn nieder. Daraufhin ist Grenouille klar, wozu er auf der Welt ist. Er muss Parfums von solch erhabener Qualität herstellen, wie es der Duft des Mirabellenmädchens war. Sind die Szenen in Buch und Film durchaus vergleichbar, haben sie doch beide eine völlig andere Wirkung. Tykwer gibt dem Mirabellenmädchen weitaus mehr Bedeutung für das Gesamtkonzept. Sie taucht im Laufe des Films mehrere Male auf. Sie ist sehr wichtig für Grenouille, der so etwas wie Liebe für sie empfindet. Dass diese Szene Grenouilles Charakter schmeichelt, da er das Mädchen nur durch einen Zufall getötet hat, wurde bereits erwähnt.

### **3.3.3 Die 13. Essenz**

Die Geschichte der 13. Essenz ist im Buch nicht vorzufinden. Sie wurde von den Verfassern des Drehbuchs hinzu erfunden. Als Grenouille bei Baldini angestellt ist, erklärt ihm dieser den inneren Aufbau eines Parfums. Baldini spricht von 12 Flakons, unterteilt in Kopf-, Herz- und Basisnote beziehungsweise -akkord. Die erste soll den potentiellen Käufer sofort in ihren Bann ziehen und im besten Fall zum Kauf überzeugen. Dieser erste Geruch verfliegt allerdings schnell. Darauf folgt der Duft der Herznote, das Thema, welches langanhaltender ist. Als letztes offenbart sich dann die Basisnote, „der Nachklang des Parfums, der einige Tage hält.“<sup>129</sup> Diese Praxis der Parfumherstellung ist auch in der Realität so vorzufinden. Im Film erzählt Baldini Grenouille aber von einer ägyptischen Legende, die besagt, dass ein wirklich einzigartiges Parfum nur mit einer weiteren Essenz, einer 13. Essenz, kreiert werden kann. Diese spezielle Duftnote schwebt über allen anderen. Und derjenige, der daran

---

<sup>129</sup> Tykwer, Tom, Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders (Film), Constantin Film, 2006, TC 00:44:60

riecht, denkt, er sei „auf dem Weg ins Paradies.“<sup>130</sup> Dieser Moment ist eine dramaturgische Schlüsselszene im Film. Grenouille beschließt solch ein einzigartiges Parfum herzustellen und macht sich systematisch an die Arbeit.

### **3.3.4 Die Höhle am Plomb du Cantal**

In Süskinds Roman flüchtet Grenouille nach seiner Zeit bei Baldini vor den Menschen an den Ort größtmöglicher Einsamkeit, auf den „Gipfel eines zweitausend Meter hohen Vulkans namens Plomb du Cantal.“<sup>131</sup> Dieser Teil der Geschichte spielt in dem Buch eine große Rolle. Insgesamt verbringt Grenouille sieben Jahre in seiner Höhle, abgeschottet von der Menschheit und vor allem überglücklich, in seinem eigenen Imperium zu herrschen. Er träumt von dem Duft des Mirabellenmädchens, was für ihn jedes Mal das pure Glück bedeutet. Irgendwann wird ihm aber bewusst, dass er keinen Eigengeruch hat. Für ihn bedeutet dies eine Katastrophe, und er verlässt seine geliebte Einsamkeit, um seine Identität zu suchen. Was sich im Buch auf 30 Seiten 7 Jahre lang abspielt, nimmt im Film lediglich fünf Minuten ein und wird in erster Linie von der Erzähler-Stimme aus dem Off getragen. Im Buch dient dieser Teil dazu, einen komplexen Einblick in die Psyche Grenouilles zu bekommen. Filmisch ist dies allerdings nur schwer darzustellen, da es hier weder Handlung noch Dialog gibt. Grenouilles Gedankenwelt bleibt für den Zuschauer also ein Geheimnis.

### **3.3.5 Marquis de la Taillade-Espinasse und Grenouilles Zeit in Montpellier**

Der Marquis erscheint im Buch als abergläubischer Wissenschaftler und „Pseudo-Aufklärer“,<sup>132</sup> ein Vertreter der letalen Entfluidumtheorie, welche besagt, dass die Erde ein „Verwesungselement“ ist und jedem Menschen die Vitalität entzieht bis hin zum Tod. Der Marquis hält sich für einen genialen Forscher, der mithilfe seines eigens entwickelten „Vitalluftventilationsapparates“ die Menschen von dem tödlichen „fluidum letale“ heilen könnte. Im Buch ist dieser Abschnitt, der in Montpellier spielt, eine sehr wichtige Passage. Der Marquis will Grenouille nach seinem siebenjährigen einsamen Höhlenleben wieder in die Gesellschaft einführen, um seine eigene Theorie bestätigt zu sehen, nicht aus Nächstenliebe. Grenouille kommt hier also zum ersten Mal in Kontakt mit dem „normalen Leben.“ Zu diesem Zweck stellt er einen „Menschenduft“ her. Endlich wird er von den Menschen beachtet und als ihresgleichen angesehen.

---

<sup>130</sup> Ebd., TC 00:45:05

<sup>131</sup> Süskind, 1994, S. 152

<sup>132</sup> Kissler/Leimbach, 2006, S. 168

Jetzt aber, in den Gassen Montpelliers, spürte und sah Grenouille deutlich – und jedesmal, wenn er es wieder sah, durchrieselte ihn ein heftiges Gefühl von Stolz-, dass er eine Wirkung auf die Menschen ausübte. Als er an einer Frau vorüberging, die über einen Brunnenrand gebeugt stand, bemerkte er, wie sie für einen Augenblick den Kopf hob, um zu sehen, wer da sei, und sich dann, offenbar beruhigt, wieder ihrem Eimer zuwandte.<sup>133</sup>

Diese Zeit in Montpellier wird im Film nicht behandelt. Ein weiterer Einblick in Grenouilles Psyche wird somit ausgelassen. Kritiker schienen auch enttäuscht, dass die Figur des Marquis keine Verwendung fand, da sie einen komödiantischen Charakter hat und die Ironie Süskinds gut übermitteln hätte können. So schreibt die Autorin Friderike Beyer: „Besonders vermisst habe ich dabei den Marquis de la Taillade-Espinasse, der Grenouille nach dessen sieben Jahren im Berg für den Beweis einer schrägen wissenschaftlichen Theorie benutzt und mithin eines der komischsten Beispiele literarischer Zivilisationskritik ist.“<sup>134</sup>

### **3.3.6 Grasse: Der Kaufmann Antoine Richis und seine Tochter Laure**

Im Sinne des Kriminalromans wird Antoine Richis, ein einflussreicher Geschäftsmann der gehobenen Gesellschaft, als Gegenspieler Grenouilles inszeniert. Zwar will er kein Verbrechen aufdecken, doch eines verhindern. Er ist dem Mörder auf den Fersen und durchschaut als einziger Grenouilles Ambitionen. Er will seine Tochter schützen, verliert sie aber dennoch. Grenouille ermordet sie. Wegen des Parfums, das er auch mit ihrem Duft kreiert, verfällt Antoine Richis dem Mörder seiner Tochter und bittet ihn zuletzt sogar, bei ihm zu wohnen. Im Film bekommt diese Figur eine wichtigere Rolle als im Buch. Auch seine Tochter Laure findet in der Verfilmung weit mehr Verwendung, als die auf ihren Nutzen reduzierte Figur aus Süskinds Roman. Vater und Tochter Richis sind demnach im Film zu zwei aktiven Nebenrollen geworden, deren Privatleben ebenfalls gezeigt werden. In der literarischen Vorlage steht Grenouilles innere Welt im Vordergrund. Der Film muss sich aber auf einer Handlung stützen können, weshalb andere Charaktere sehr wichtig für eine dynamische Dramaturgie sind. Während Süskind Grenouilles letzten und wichtigsten Mord sehr detailliert beschreibt, überlässt Tykwer die Tat der Fantasie des Zuschauers. Man sieht, wie Grenouille den Schlüssel zu Laures Zimmer aus dem Besitz von Antoine Richis entwendet. Dann geht er in Laures Kammer. Kurz bevor er sie erschlagen will, wacht sie auf und die beiden gucken sich einen Augenblick lang an. In der nächsten Szene betritt Laures Vater den Raum und sieht seine Tochter tot, nackt und kahlrasiert auf ihrem Bett liegen. Süskind

---

<sup>133</sup> Süskind, 1994, S. 195

<sup>134</sup> [http://www.tour-literatur.de/rezensionen/tykwer\\_parfuem.htm](http://www.tour-literatur.de/rezensionen/tykwer_parfuem.htm) - Zugriff: 27.08.2011, 10:46 Uhr

beschreibt diesen Mord dagegen sehr detailliert. Grenouille und sein Opfer schauen sich hier nicht in die Augen und er zögert auch nicht. Lediglich das dumpfe und knirschende Geräusch stört ihn, welches in seinem „ansonsten lautlosen Geschäft“ störe. Darauf folgt eine genaue Beschreibung seiner Arbeitsschritte, um Lares Duft konservieren zu können, und auch ein weiterer Einblick in seine Gedankenwelt. Süskinds Grenouille zeigt hier noch mal sehr anschaulich sein wahres Gesicht

Er dachte nicht an den Duft, den er in ein paar Stunden ernten würde [...]. Nein, er gedachte seiner Vergangenheit. [...] Und er gedachte all dieser Dinge mit großem Wohlgefallen. Ja, es schien ihm, wenn er so zurückdachte, dass er ein vom Glück besonders begünstigter Mensch sei und dass sein Schicksal ihn auf zwar verschlungenen, doch letzten Endes richtigen Wegen geführt habe – wie wäre es sonst möglich gewesen, dass er hierhergefunden hätte, in diese dunkle Kammer, ans Ziel seiner Wünsche? Er war, wenn er sich's recht überlegte, ein wirklich begnadetes Individuum!<sup>135</sup>

Diese Wahrnehmung unterscheidet sich enorm von der Sichtweise, die dem Zuschauer im Film übermittelt wird. *Das Parfum* lebt von seinem Protagonisten. Da dieser sich in Vorlage und Adaption so stark unterscheidet, fallen viele Urteile so negativ aus.

### 3.4 Die visuelle Wahrnehmung bei Literatur und Film

Bildliche Eindrücke stehen beim Menschen immer an erster Stelle. Dieses Konzept wird auch von Literatur und Film so aufgegriffen. Die Literatur vermittelt das Bild durch die rhetorischen Mittel der Sprache, der Film setzt filmische Mittel ein. Bei der Rezeption eines Buches interpretiert der Leser zwar seine eigenen Bilder. Beim Film werden ihm diese konkret übermittelt. Trotzdem ist die Darstellung der Visualität der gemeinsame Nenner dieser zwei im Grunde sehr unterschiedlichen Medien. In der Literatur unterscheidet man zwischen der reinen, der dominanten und der punktuellen Beschreibung. Im Film lauten die jeweiligen Pendanten simultane, fokussierte und inszenierte Beschreibung.<sup>136</sup>

*Die reine Beschreibung* in der Literatur bezeichnet eine Erzählweise, die weder auf der Handlung noch auf einem Dialog oder Monolog basiert, sondern eben ausschließlich auf der bloßen Beschreibung einer Sache.<sup>137</sup> Diese Art der Deskription ist einfach zu identifizieren und findet sich in Süskinds *Parfum* sehr häufig wieder. Zum Beispiel geht

---

<sup>135</sup> Süskind, 1994, S. 278

<sup>136</sup> Poppe, Sandra, Visualität in Literatur und Film. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2007, S. 314

<sup>137</sup> Ebd., S. 40



seine Beschreibung des Gestanks im Paris des achtzehnten Jahrhunderts über drei Seiten. Zur Veranschaulichung soll ein Satz reichen.

Es stanken die Straßen nach Mist, es stanken die Hinterhöfe nach Urin, es stanken die Treppenhäuser nach fauligem Holz und nach Rattendreck, die Küchen nach verdorbenem Kohl und Hammelfett; die ungelüfteten Stuben nach muffigem Staub, die Schlafzimmer nach fettigen Laken, nach feuchten Federbetten und nach dem stechend süßem Duft der Nachttöpfe.<sup>138</sup>

*Die dominante Beschreibung* beinhaltet sowohl deskriptive als auch narrative Elemente, in erster Linie basiert sie aber auf Reflexionen und nur wenigen Handlungselementen.<sup>139</sup> Unter anderem könnte man Grenouilles siebenjährigen Aufenthalt auf dem Plomb du Cantal hier zuordnen.

*Die punktuelle Beschreibung* wird eindeutig von der Handlung dominiert. Deskriptionen spielen hier eine untergeordnete Rolle.<sup>140</sup>

Die *simultane Beschreibung* bedeutet, dass ein Film zwar beschreiben kann, ohne gleichzeitig eine Handlung zu haben, jedoch gibt es keine Handlung, die nicht gleichzeitig auch beschreibt, wie Figuren, Räume und Objekte. In der Literatur kann es durchaus zu einer Handlung kommen, die keine deskriptiven Elemente besitzt.<sup>141</sup>

*Die fokussierte Beschreibung* lebt allein von der Deskription. Hier findet keine Handlung statt. Jede einzelne Kameraeinstellung, Lichtverhältnisse, Raumaufteilung etc. sind sorgfältig ausgewählt.<sup>142</sup> In Tykwers *Parfum* ist hierzu die Anfangsszene nennenswert, in der man nur Grenouilles Nase in einem Lichtkegel sieht, um ihn herum ist alles schwarz. Auch die vielen Kamerafahrten, die den Weg der Nase verfolgen, unter anderem, als Grenouille die einzelnen Körperpartien des Mirabellenmädchens erschnuppert, passen in diese Art von Beschreibung.

*Die inszenierte Beschreibung* ist eine Mischform aus *fokussierter* und *punktuellem* Beschreibung. Hier werden die filmischen Mittel so genutzt, dass die Handlung in ein bestimmtes Licht gerückt wird. Ohne ganz bestimmte Kameraeinstellungen, Musik, Licht, Raumgestaltung und -aufteilung könnte die Handlung nicht funktionieren.<sup>143</sup>

Diese Arten von Beschreibungen geben nur einen Einblick und können in einer umfangreichen Analyse ausgebaut werden. Je weiter die Formen der Beschreibung eingegrenzt werden können, desto genauer wird die Analyse.

---

<sup>138</sup> Süskind, 1994, S. 5/6

<sup>139</sup> Poppe, 2007, S. 40

<sup>140</sup> Ebd., S. 41

<sup>141</sup> Ebd., S. 72

<sup>142</sup> Ebd., S. 76

<sup>143</sup> Ebd., S. 308

## 4 FAZIT

Die Literaturverfilmung hat es allein schon wegen ihres zu Trugschlüssen verleitenden Namens schwer. Dazu kommt der historische Aspekt. In erster Linie waren es Intellektuelle, die am Anfang des 20. Jahrhunderts gegen Filmprojektionen wetterten und die bereits das gesamte Kunstgut bedroht sahen. Diese Meinung ist – von wenigen Ausnahmen abgesehen - bis ins heutige 21. Jahrhundert weit verbreitet. Eine Adaption muss sich immer mit der literarischen Vorlage messen, insbesondere wenn die Vorlage so berühmt ist wie Süskinds *Parfum*. Die Literaturverfilmung spricht zwei Forschungsbereiche an, die Literaturwissenschaft und die Filmwissenschaft. Daraus resultiert die Schwierigkeit der Zuordnung zu einem Bereich. So ist die Adaptionforschung ein verhältnismäßig junges und ebenso spannendes Gebiet, da sich noch nicht bis ins letzte Detail mit ihr beschäftigt worden ist. Es gibt verschiedene Ansätze, eine Adaption zu bewerten. Denn es gibt keine allgemein als Norm geltende Analyseanleitung. Zwar haben sich diverse Medienwissenschaftler mit der Adaptionproblematik auseinandergesetzt. Jedoch hat sich noch keine einheitliche Norm herausgebildet.

*Das Parfum* galt lange als „unverfilmbar“, obwohl sich bereits seit Erscheinen des Bestsellers viele erfolgreiche Regisseure und Produzenten um die Rechte an diesen Stoff bemühten. Zum einen ist das *Parfum* ein olfaktorischer Roman. Mit Worten lässt sich fast alles sehr detailliert beschreiben und durch Metaphern dem Leser auch bildlich nahe bringen. Zum anderen basiert der Roman auf dem Protagonisten und dessen innerer Psyche. Süskind erzählt außerdem mit einem zynischen und ironischen Charakter, der filmisch ebenfalls schwer wiedergegeben werden kann. Regisseur Tykwer war also gezwungen, die literarische Vorlage zu verändern, zu kürzen und neue Szenen hinzuzufügen. Er versuchte sich so nah wie möglich an das Buch zu halten, teilweise übernahm er die Erzählerstimme sogar wortgenau. Jedoch sah er aufgrund des sehr hohen Budgets auch die Notwendigkeit, die Veränderungen im Sinne der Popularisierung so zu gestalten, dass ein breites Publikum zufrieden gestellt werden konnte. Was im Buch funktionierte, konnte nicht im Film funktionieren. Der hässliche Grenouille, der „Zeck“, der gefühllose Mörder, wich einem jungen, bemitleidenswerten, von den Menschen zu Unrecht gehassten Wesen, gespielt von Ben Whishaw, einem jungen Mann, den keiner als hässlich oder dämonisch betrachten könnte. Dies dient dazu, dass der Zuschauer eine emotionale Bindung aufbauen und

sich dem Film mehr öffnen kann. Durch die Medientransformation gingen ausschlaggebende Elemente verloren, die Süskinds Roman als einzigartig auszeichneten. Tykwer konnte zwar ein breites Publikum mit seinem Film unterhalten. Jedoch liegt auf der Hand, dass hier aufgrund überwiegender popularisierender Merkmale keine gelungene Literaturverfilmung vorliegt.

Die Transformation von einem Medium in ein anderes wird als alltäglicher Prozess auch in Zukunft Bedeutung haben. Viele Bücher, die heute geschrieben werden, werden schon mit dem Hintergedanken verfasst, verfilmt zu werden. Eine solche Entwicklung ist zwar bedenklich, jedoch verlangt sie auch nach einem einheitlichen Analyseansatz. Dieser Forschungsbereich fällt vorrangig in den der Komparatistik, beziehungsweise in den der Intermedialität. Dennoch sollte zuerst klargestellt werden, dass eine filmische Adaption als eigenes Kunstwerk betrachtet werden muss. Steht die Frage nach der Werktreue im Vordergrund, können die vielseitigen Qualitäten des transformierten Produkts nicht angemessen, geschweige denn objektiv beurteilt werden.

## 4.1 Aufräumung mit dem Klischee

Die geringe Intensität beim bewegten Bild vermindert die Chancen individueller Kenntnisnahme, eine Verfilmung bedeutet die Unterwerfung der literarischen Rezeption unter das Kontinuitätsgesetz des Films.<sup>144</sup>

Die Gegner der Literaturverfilmung betonten mit Nachdruck dass die Adaption eine Änderung zum Schlechten, Zerstörung des „Originals“, eine Demontage der Literatur oder aber eine „bloße Ausschlachtung der Dichtkunst“ darstellt.<sup>145</sup>

Dass sich bis heute die Meinung hält, eine Literaturverfilmung sei stets schlechter als die literarische Vorlage und die Ursachen diese Einstellung wurden bereits diskutiert. Der Haltung liegt zumeist die unerfüllbare Erwartung des Rezipienten zugrunde, der sich vom Film eine getreue Wiedergabe des von ihm interpretierten Romans erhofft. Adaptionforscher sind sich einig, dass der erste Schritt der Analyse einer Literaturverfilmung darin liegt, den Film als eigenständiges Kunstwerk zu sehen. Gilt der Film als filmische Adaption, muss erkennbar sein, dass der Regisseur die Essenz, die Seele des literarischen Werks, herausgefiltert und diese mit seinen Interpretationen in das Medium übersetzt hat. So müsste der Rezipient im Idealfall mit dem Aspekt der Werktreue umgehen.

---

<sup>144</sup> Estermann, Alfred (1965), Transformation und rezeptionale Möglichkeiten. In: Literaturverfilmung: Adaption oder Kreation, Cornelsen, Berlin, 2001.

<sup>145</sup> Kecicka, 2009, S. 86

In einem *Plädoyer für die Adaption von Literatur* stellt sich André Bazin gegen die „unklugen vorgefaßte Meinung [der Literaturkritik], die auf einer sehr oberflächlichen Definition seiner (Anm.: des Films) Realität beruht.“<sup>146</sup> Der Film bedient sich nämlich keines simplen Erscheinungswesens. Es wird vielmehr ein aufmerksames und gut ausgeprägtes Bewusstsein des Rezipienten vorausgesetzt, damit die „kausale Beziehung zwischen den Gefühlen und deren Äußerung [...] begriffen werden kann.“<sup>147</sup> Dass es immer der Film ist, der sich die Literatur zum Vorbild nimmt, ist eine mittlerweile überholte Auffassung. Die Realität beweist, dass eine große Mehrzahl der Bücher, die heutzutage auf den Markt kommen, sich die filmischen Mittel zum Vorbild nehmen. Montagetechnik und Achronologie werden dabei von Autoren am häufigsten gebraucht. Außerdem zeigt Bazin die Popularisierung als eines der größten Hindernisse für den Erfolg einer Literaturverfilmung auf. Es sei „unsinnig, sich über die Verluste zu entrüsten, die literarische Meisterwerke bei der Übertragung auf die Leinwand erleiden, jedenfalls dann, wenn man das im Namen der Literatur“ tue.<sup>148</sup> Schließlich werden diejenigen, die das Buch bereits gelesen haben und nun schätzen keinen Schaden davonzutragen und diejenigen, die das Buch noch nicht kennen können nur auf zwei Arten reagieren. Entweder sie mögen den Film oder eben nicht. Oder sie mögen den Film und dessen Thematik so sehr, dass sie auch die literarische Vorlage kennen lernen wollen. Für den Buchmarkt kann dies nur einen Gewinn bedeuten. Verlagsstatistiken belegen diese Annahme. Nach einer Adaption steigen die Verkaufszahlen der literarischen Vorlage. Im Falle von *das Parfum* waren es 70.000 Exemplare am ersten Tag nach der Premiere des Films. 1971 konnte Thomas Manns Tod in Venedig sogar 77.000 weitere verkaufte Exemplare verbuchen nach der Verfilmung durch Luchino Visconti.<sup>149</sup> Hinzu kommt in vielen Fällen auch noch „Das Buch zum Film“. Die Wechselwirkung von Buch und Verfilmung bedeutet aus ökonomischer Sicht also für beide Seiten einen Erfolg, insbesondere wenn es sich um einen Bestseller handelt.

Es gibt außerdem zahlreiche klassischen Erzählungen, die Schülern im Unterricht anhand von Verfilmungen nahe gebracht werden. Dazu gehören unter anderem *HOMO FABER* (Max Frisch 1957, verfilmt von Volker Schlöndorff 1991), 1984 (George Orwell 1949, verfilmt von Michael Radford 1984) und *EFFIE BRIEST* (Theodor Fontane 1896, fünf verschiedene Verfilmungen in den Jahren 1939, 1955, 1968, 1974 und 2009, die bedeutendste Verfilmung war von Rainer Werner Fassbinder, 1974). Manch einem kann dieser Stoff trocken erscheinen, er findet dann aber durch den Film einen

---

<sup>146</sup> Bazin, André, *Für ein unreines Kino – Plädoyer für die Adaption*. In: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, DuMont, Köln, 1975, S. 45-67.

<sup>147</sup> Ebd.

<sup>148</sup> Ebd.

<sup>149</sup> Albersmaier/Roloff, 1989, S. 17

anderen und womöglich leichteren Zugang. Andere kommen mit dem Buch gar nicht erst in Kontakt, da sie nicht zur Zielgruppe gehören. Durch eine Verfilmung, meist eine popularisierende Adaption, können ganz neue kulturelle und soziale Räume erreicht werden. Nicht zu vergessen sind dabei die Analphabeten, die durch den Medientransfer auch einen Zugang zu Literatur finden können. Dass eine Verfilmung die literarische Vorlage nicht ersetzt, sollte dabei stets bewusst gemacht werden.

Der Film ist das Leitmedium unserer heutigen Kultur. Man darf sich ihm gegenüber nicht verschließen, sondern muss von seinen Vorteilen profitieren. Medienkompetenz sollte ein fester Bestandteil von Kinder- und Jugenderziehung sein.

Zwar gilt der Film als konkretes Medium, jedoch sollte diese Herangehensweise ebenfalls überdacht werden. Es heißt, dass das Buch die Fantasie fördere, der Film hingegen abstumpfe, da alle Bilder und Wörter konkret vermittelt werden, ohne Zeit und Raum für eigene Interpretationen. Es ist aber doch möglich, sich im Anschluss an den Film mit anderen darüber zu unterhalten. Dabei wird man feststellen, dass jeder verschiedene Eindrücke erlangt hat, die für die eigene Wahrnehmung einen interessanten Vergleich darstellen. Hermeneutisch bedingt legt jeder Mensch seinen eigenen Wahrnehmungsschwerpunkt. Dem einen entgehen somit Dinge, die dem anderen als erstes auffallen, und umgekehrt. Ein Film fördert so gesehen den zwischenmenschlichen Austausch, und hemmt nicht zwangsläufig eine aktive Rezeptionshaltung.

## 4.2 Lösungsvorschläge

Im Hinblick auf die Zukunft der Literaturverfilmung sollte man sich bewusst machen, was eine qualitativ hochwertige filmische Adaption ausmacht und wie den Schwierigkeiten aus dem Weg gegangen werden kann.

Es wurde das Problem der unterschiedlichen Aufführungssituation aufgeführt. Durch das Medium Fernsehen wäre es möglich, die zeitliche Beschränkung aufzulösen. Jedoch werden Kinofilme von den Rezipienten stets als ansprechender und qualitativ hochwertiger empfunden. Um als künstlerisches Werk zu gelten, kann die Literaturverfilmung also nicht auf das Kino verzichten. Dass aufgrund der zeitlichen Begrenzung die literarische Vorlage gekürzt werden muss, sollte jedem Zuschauer bewusst sein, um das Resultat gerecht beurteilen zu können.

Bevor sich ein Regisseur oder ein Produzent überhaupt auf eine Literaturverfilmung einlassen, muss der Ausgangstext auf einen wichtigen Faktor hin geprüft werden. Die vorliegende Arbeit stellte fest, dass ein Film nur mit Hilfe experimenteller Filmelemente die innere Psyche, Gefühle und andere *unanschauliche Termini* darzustellen vermag und dass dies in großen Produktionen oft klischeehaft umgesetzt wird. Die literarische

Vorlage sollte in erster Linie auf der Handlung basieren, also keine reflexive Partitur besitzen. Genauso wenig sollte sie von dem Wortwitz oder den sprachlichen Feinheiten des Autors leben. Denn Ironie und Sarkasmus sind zwei äußerst schwer darzustellende Redefiguren, selbst wenn alle Mittel der Filmgestaltung eingesetzt werden. Wenn sich ein Regisseur dennoch mit solch einer Thematik in seinem Film auseinandersetzen möchte, muss zunächst bewusst gemacht werden, dass hierbei eine künstlerisch wertvolle Umsetzung meist nur möglich ist, wenn experimentell gearbeitet wird. Es sei denn, man benutzt die literarische Vorlage lediglich als Stofflieferant. Abstrakte Begriffe zu illustrieren, verlangt nach einem erfahrenen Regisseur, der fähig ist, alle Mittel der Filmgestaltung kompetent einzusetzen.

Ehe das Drehbuch daraufhin geschrieben werden kann, muss im Vorfeld die Kernaussage und die Essenz des Buches erkannt und herausgefiltert werden. André Bazin schreibt dazu in seinem *Plädoyer für die Adaption*: „Eine gute Adaption [muß] das Original in seiner Substanz nach Wort und Geist wiederherstellen können. Wir wissen aber, dass eine gute Übersetzung eine sehr vertraute Kenntnis der Sprache und des ihren eigenen Geistes erfordert.“<sup>150</sup> Wenn in einem Buch der Autor und dessen persönlicher Esprit zu stark erkennbar ist, das heißt dass es in erster Linie nicht um die Handlung geht, sondern um die spezielle Erzählweise und Tonlage, sollte von einer Literaturverfilmung abgesehen werden. Natürlich sind hier die Filme eine Ausnahme, die als Arthaus gelten und in denen in der Umsetzung beziehungsweise Übersetzung experimentell gearbeitet wurde.

Änderungen am Ausgangstext dürfen also nicht als Verrat angesehen, sondern müssen als „bewusste Textbearbeitung“<sup>151</sup> wahrgenommen werden.

---

<sup>150</sup> Bazin, André, Für ein unreines Kino – Plädoyer für die Adaption. In: Bohnenkamp, Anne (Hrsg.), Literaturverfilmungen. Reclam, Stuttgart, 2008, S. 23

<sup>151</sup> Kecicka, 2009, S. 89

## 5 Literaturverzeichnis

### 5.1 Primärliteratur

Süskind Patrick, Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders. Diogenes, Zürich, 1994.

Hoffmann, E.T.A., Das Fräulein von Scuderi. Reclam, Stuttgart, 2006

### 5.2 Sekundärliteratur

Adam, Gerhard, Literaturverfilmungen. Oldenbourg Verlag, München, 1984.

Albersmeier, Franz-Josef und Roloff, Volker (Hrsg.). Literaturverfilmungen. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989.

Bohnenkamp, Anne (Hrsg.), Interpretationen – Literaturverfilmungen. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 17527, Reclam, Stuttgart, 2005.

Cartmell, Deborah und Whelehan, Imelda (Hrsg.), Literature on Screen. Cambridge University Press, 2007.

Das Parfum – Das Buch zum Film, Diogenes, Zürich, 1994.

Delseit, Wolfgang und Drost, Ralf, Erläuterungen und Dokumente – Patrick Süskind, Das Parfum, Reclam, Stuttgart, 2000.

Estermann, Alfred, Die Verfilmung literarischer Werke, H. Bouvier u. Co. Verlag, Bonn, 1965.

Frizen, Werner und Spancken, Marilies, Interpretationen – Das Parfum, Oldenbourg Verlag, München, 1996.

Gast, Wolfgang, Literaturverfilmung, C. C. Buchners Verlag, Bamberg 1993.

Gast, Wolfgang, Film und Literatur, Grundbuch, Diesterweg Verlag, Braunschweig, 1993.

Gerhard, Adam (Hrsg.), Literaturverfilmungen. Oldenbourg Verlag, München 1984.

Hickethier, Knut (Hrsg.), Filmgeschichte schreiben – Ansätze, Entwürfe und Methoden. Edition Sigma, Bohn Verlag, Berlin, 1989.

Jellinek, Paul, Die Psychologischen Grundlagen der Parfümerie, Dr. Alfred Hüthig Verlag, Heidelberg, 1951.

Kecicka, Karolina, Adaption als Translation. Neisse Verlag, Dresden, 2009.

Kissler, Alexander und Leimbach, Carsten S., Alles über Patrick Süskinds Das Parfum, Wilhelm Heyne Verlag, München, 2006.

Koch, Susanne, Literatur – Film – Unterricht – Bewertungsgrundlagen und didaktisches Potenzial der Literaturverfilmung für den Deutschunterricht am Beispiel von Eyes Wide Shut. Königshausen & Neumann, Würzburg, 2009.

Kötter, Engelbert und Wagener, Andrea: Literaturverfilmung – Adaption oder Kreation? Cornelsen Verlag, Berlin, 2001.

Krauss, Heinrich und Uthemann, Eva, Was Bilder erzählen – Die klassischen Geschichten aus Antike und Altertum, C. H. Beck, München, 1987.

Mundt, Michaela, Transformationsanalyse. Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1994.

Paech, Joachim: Literatur und Film (Zweite Auflage). J.B. Metzler Verlag, Stuttgart, 1997.

Poppe, Sandra, Visualität in Literatur und Film, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2007

Reif, Monika, Film und Text – Zum Problem von Wahrnehmung und Vorstellung in Film und Literatur, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1984.

Reisner, Hanns-Peter, Lektürehilfen – Patrick Süskind – Das Parfum, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1998.

Schneider, Irmela, Der verwandelte Text – Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1981.

Schuppach, Sandra, Tom Tykwer. Bender Verlag, Mainz, 2004.

Schwab, Ulrike, Erzähltext und Spielfilm – Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption, LIT Verlag, Berlin, 2006.

Volk, Stefan, Film Lesen – Ein Modell zum Vergleich von Literaturverfilmungen mit ihren Vorlagen, Tectum Verlag, 2010.

Wehdeking, Volker (Hrsg), Medienkonstellation – Literatur und im Film im Kontext von Moderne und Postmoderne. Tectum Verlag, Marburg, 2008.

## **5.3 Lexika**

Textor, A. M., Das Fremdwörterlexikon, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 2000.

## **5.4 Internetquellen**

<http://www.diogenes.ch/leser/verlag/geschichte>  
Zugriff: 29. 08. 2011, 13:49 Uhr

[http://www.muenchner-volkstheater.de/Ensemble/autoren.php?we\\_objectID=357](http://www.muenchner-volkstheater.de/Ensemble/autoren.php?we_objectID=357)  
Zugriff: 14:08.2011, 16:16 Uhr

<http://www.goethe.de/ins/no/osl/wis/bib/buchdm/acv09/de4952394.htm>



Zugriff: 30. 08. 2011, 9:05 Uhr

<http://www.buchmarkt.de/content/23624-das-parfuem-mit-rekordauflage-dank-grossem-kinoerfolg.htm?hilite=A-1>

Zugriff: 30. 08. 2011, 13:45 Uhr

<http://www.diogenes.ch/leser/verlag/geschichte>

Zugriff: 29. 08. 2011, 13:49 Uhr

[http://www.muenchner-volkstheater.de/Ensemble/autoren.php?we\\_objectID=357](http://www.muenchner-volkstheater.de/Ensemble/autoren.php?we_objectID=357) -

Zugriff: 14.08.2011, 16:16 Uhr

<http://www.goethe.de/ins/no/osl/wis/bib/buchdm/acv09/de4952394.htm>

Zugriff: 30. 08. 2011, 9:05 Uhr

<http://www.buchmarkt.de/content/23624-das-parfuem-mit-rekordauflage-dank-grossem-kinoerfolg.htm?hilite=A-1>

Zugriff: 30. 08. 2011, 13:45 Uhr

<http://www.gemaelde-webkatalog.de/bilddaten/std2/antoine-watteau-jupiter-und-antiope-satyr-un-10200.jpg>

Zugriff: 14.08.2011, 16:10 Uhr

[http://www.vogue.de/beauty/beauty-tipps/star-style-beauty-der-duftpoet/\(bild\)/118451#galerie/1](http://www.vogue.de/beauty/beauty-tipps/star-style-beauty-der-duftpoet/(bild)/118451#galerie/1)

Zugriff: 14.08.2011, 16:12 Uhr

<http://www.kulturnews.de/knde/news.php?id=1529&artist=Tom%20Tykwer>

Zugriff: 14.08.2011, 16:22 Uhr

<http://www.onefineday.org>

Zugriff: 15. 08. 2011, 14:34 Uhr

<http://www.tomtykwer.com/de/Filmographie/Die-toedliche-Maria>

Zugriff: 19. 08. 2011, 14:09 Uhr

<http://www.sueddeutsche.de/kultur/kritik-zu-sueskinds-parfuem-verfilmung-das-kuddelmuddel-der-schwarzen-seele-1.807572-2>

Zugriff: 20.08.2011, 17:29 Uhr

<http://outnow.ch/Movies/2006/Perfume/Bilder/set.fs/10>

Zugriff: 14.08.2011, 16:24 Uhr

<http://www.sueddeutsche.de/kultur/kritik-zu-sueskinds-parfuem-verfilmung-das-kuddelmuddel-der-schwarzen-seele-1.807572-2>

Zugriff: 20.08.2011, 17:29 Uhr

[http://www.welt.de/print-welt/article151925/Das\\_Parfum.html](http://www.welt.de/print-welt/article151925/Das_Parfum.html)

Zugriff: 21.08.2011, 16:28 Uhr

[http://www.welt.de/print-welt/article151925/Das\\_Parfum.html](http://www.welt.de/print-welt/article151925/Das_Parfum.html)

Zugriff: 21.08.2011, 15:57 Uhr

[http://www.rp-online.de/kultur/film/Das-Parfum-Riecht-gut-aber-duftet-nicht\\_aid\\_361892.html](http://www.rp-online.de/kultur/film/Das-Parfum-Riecht-gut-aber-duftet-nicht_aid_361892.html)

Zugriff: 21.08.2011, 15:59 Uhr

<http://www.insidekino.com/DJahr/DAlltimeDeutsch50.htm>  
Zugriff: 21.08.2011, 16:43 Uhr

[http://www.tour-literatur.de/rezensionen/tykwer\\_parfuem.htm](http://www.tour-literatur.de/rezensionen/tykwer_parfuem.htm)  
Zugriff: 27.08.2011, 10:46 Uhr

<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,436380,00.html> -  
Zugriff: 28.08.2011, 13:45 Uhr

## **5.5 Filmografie**

Tykwer, Tom, Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders (Film), Constantin Film, 2006.

## 6 Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe.

Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht.

Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Berlin, den

---

Viva Marie